Tudor CARANFIL

ISTORIA CINEMATOGRAFIEI ÎN CAPODOPERE

VÎRSTELE PELICULEI

4

De la „A noastră-i libertatea" la „Pe aripile vîntului"
(1931-1939)

CINEMA

POLIROM

528121

Tudor CARANFIL

ISTORIA CINEMATOGRAFIEI ÎN CAPODOPERE

VÎRSTELE PELICULEI

4 606577

De la „A noastră-i libertatea" la „Pe aripile vîntului"
(1931-1939)

Ediția a II-a adnotată și adăugită

497289
BCU IASI

ALE

POLIROM
2011

Tudor Caranfil (n. 1931, Galați), absolvent al Facultății de Filosofie din București în 1957, este critic și istoric de film, realizator de emisiuni TV. În anii '60 a inițiat Seara prietenilor filmului, prima formă a Cinematecii române. Este invitat permanent al Festivalurilor de la Cannes și de la Berlin, unde a fost, în numeroase ediții, membru în juriul FIPRESCI. Participă la diferite festivaluri românești și internaționale de film, precum cele de la Karlovy Vary, Oberhausen, Namur, Cottbus, Kiev, Los Angeles, Locarno, Lübeck, Moscova, Rotterdam, San Francisco. A mai publicat: *7 capodopere ale filmului mut* (1966), *F.W. Murnau* (1968), *Romanul unui film: „Cetățeanul Kane"* (1978; ediția a II-a, 2008), *În căutarea filmului pierdut* (1988), *Dicționar de filme românești* (2002; ediția a II-a, 2004), *Dicționar universal de filme* (2002; ediția a II-a, 2003; ediția a III-a, 2008), *Pe aripile vîntului* (2003). La Editura Polirom a apărut *Istoria cinematografiei în capodopere. Vîrstele peliculei* (ediția a II-a), vol. 1: *De la „Stropitorul stropit" la „Rapacitate" (1895-1924)* (2009); vol. 2: *De la „Ultimul dintre oameni" la „Don Juan" (1924-1927)* (2009) și vol. 3: *De la „Cîntărețul de jazz" la „Lumininle orașului" (1927-1931)* (2010).

- 6 NOV. 2012

Cuvînt înainte

Ciudat destinul acestei cărți!

Volumul 1 al „Vîrstelor peliculei" a apărut, în 1982, ca expresie a dezacordului autorului cu suprimarea de către Dumitru Popescu-Dumnezeu (cunoscut și temut, pe atunci, nu ca „cioplitor de himere", ci ca demolator al Televiziunii Române) a emisiunii de cultură cinematografică cu același titlu pentru că izbutise să se înscrie în centrul atenției publice. Tocmai de aceea, chiar în „Argumentul" ce deschidea cartea, sugeram, abia mascat, protestul la adresa demnitarului de partid care săvîrșise vandalismul de a înlocui un magazin de cultură cinematografică de mare audiență cu seria completă a „Tarzanilor":

> În intenția realizatorului ei, versiunea televizată a „Vîrstelor peliculei" n-a fost un simplu divertisment cu veleități instructive, ci, înainte de toate, un gest polemic menit să sublinieze că cinematograful nu este chiar atît de efemer pe cît îl socotesc unii, nu trăiește exclusiv la dimensiunea prezentului că, aidoma celorlalte arte, acumulează valori perene și că, oricare ar fi ele, vîrstele peliculei își au, toate, justificare în memoria vie a spectatorului de azi.

Interzicerea emisiunii televizate a avut însă și un efect benefic: datorită ei, a pornirii „revanșarde" dezlănțuite de arbitrariul deciziei, au cunoscut tiparul primele trei volume, cu același titlu, ale

„istoriei filmului în capodopere". Primul dintre ele a apărut acum 16 ani în 20.000 exemplare epuizate rapid în numai cîteva săptămîni, lucrare primită generos atît de public, cît și de critică. Pînă în 1990, anul rechemării emisiunii „Vîrstele peliculei" pe micile ecrane, aveau să mai apară alte două părți. Apoi peste spațiul meu editorial s-a așternut acalmia, timpul oferindu-mi rar răgazul necesar continuării elaborării „istoriei filmului în capodopere".

Iată însă că șapte ani mai tîrziu, alt demnitar, de astă dată chiar un cineast, regizorul Stere Gulea, autor al *Morometților*, dar și al *Stării de fapt*, punea din nou capăt existenței emisiunii. Măsură pe care o găseam la fel de arbitrară în condițiile în care Oficiul de sondaje al TVR creditase, în 1997, magazinul „Vîrstele peliculei" cu o frecvență de aproape trei și, respectiv, patru ori mai mare decît celelalte două emisiuni conservate, alternativ, pe același spațiu: „Ecranul" și „Planeta Cinema". M-am mărginit totuși la a-i adresa dlui Bedros Horasangian, adjunct, pe atunci, al directorului general, următorul document, pe care-l dau pentru prima oară publicității:

> La solicitarea dvs., nu văd altă soluție decît să expun, fără complexe de modestie, pentru că tot sînt la ora bilanțului, ceea ce și-a propus magazinul de cultură cinematografică „Vîrstele peliculei" în cei 25 de ani de existență pe care i-a împlinit în februarie. Dacă a izbutit sau nu să fie așa, nu autorul ei o poate aprecia.
>
> 1. În primul rînd, să fie... „magazin"! Adică, independent de sarcinile formative pe care și le punea, să fie înainte de toate spectacol distractiv și pasionant, fără didacticisme și pretenții ostentativ intelectuale. Să fie, adică, un film de montaj adresat milioanelor, alcătuit din „momentele de frumos" de care era, cîndva, obsedat distinsul ei colaborator, profesorul Suchianu.
> 2. Să îmbrățișeze toate „vîrstele" cinematografului, în primul rînd pe cele uitate. Să-l încredințeze pe cinefil că numai privind adînc în trecut poate să aprecieze, în cunoștință de

cauză, prezentul cinematografului și să anticipeze viitorul acestuia. Să-l convingă că pasiunea pentru cinema nu înseamnă interesul pasager pentru filmul zilei, în nici un caz nutrețul informațional și publicitar care a copleșit, azi, emisiunile dedicate filmului, fiindcă și în arta imaginii în mișcare valoarea nu depinde de tehnologie, ci de inspirație, de talent, de pasiune, ce pot fi întrezărite încă din vremea lui Méliès și Porter, nu trebuie să dateze neapărat din anii '90.

3. Să creeze, în consecință, o pătură avansată de public care să-și poată aminti nu numai de *Basic Instinct*, ci și de *Vîntul*, lui Sjöström, de *Faustul*, lui Murnau, de Ivan Pîriev și Paul Fejos, de Chaplin, Chaplin și încă o dată Chaplin.
4. Să demonstreze sistematic caracterul artistic al actului de creație filmic, într-o televiziune în care pînă și animatorul celei mai „elitiste" emisiuni politico-muzicale a susținut, public, în 1997, că cinematograful nu e artă.
5. Să se bată pentru prezentul filmului românesc nu însoțind prin aprecieri complezente și ipocrite premierele care golesc sălile de cinema, ci rostind adevărul despre corupția morală și estetică a cinematografiei de stat, produs secundar al corupției materiale. Să nu aștepte „cruciadele împotriva corupției", ci să introducă pe agenda zilei problemele administrării publice a studiourilor și monopolului asupra subvențiilor. Mă mîndresc cu faptul că „Vîrstele peliculei" a fost unica emisiune de televiziune din România al cărei autor a fost convocat de brelanul regizorilor oficiali, Mircea Daneliuc, Dan Pița și Sergiu Nicolaescu, în fața Tribunalului, izbutind să demonstreze că numai de calomnie nu se făcuse vinovat.
6. Să pregătească un public conștient și critic, greu manipulabil, chiar cu mijloacele perfide de publicitate ale epocii.
7. Să tragă obloanele „magazinului", fără supărare, cînd i se va cere!

„Tragerea de obloane" am executat-o nu numai fără supărare, ba chiar cu un sentiment de ușurare pentru că televiziunea, ca

mod de expresie, necesită un consum nervos foarte rar justificat. Dar, a doua zi după ce am rezolvat războiul cu contabilii pentru desfacerea unui contract de muncă, mă şi aflam în faţa ordinatorului, luptînd cu prima pagină din al patrulea volum al serialului editorial *Vîrstele peliculei*, pe care, de dragul emisiunii televizate, îl întrerupsesem în 1990.

Am şovăit îndelung dacă să dau publicităţii un al patrulea volum după atîţia ani de întrerupere. Mi-ar plăcea să cred că în rafturile a mii de biblioteci personale cele trei volume îl aşteaptă pe un al patrulea; poate că mii de pasionaţi ai istoriei filmului aşteaptă şi ei continuarea făgăduită la „romanul cinematografiei universale" început acum peste 15 ani. Dar e atît de riscant azi pentru un autor care premeditează altceva decît un produs comercial să se confrunte cu ceea ce se cheamă eufemistic „piaţă", încît însăşi ideea de a căuta un editor m-a demobilizat.

Îndelungata pauză sper să nu-i fi fost cărţii funestă. Particularitatea acestei „istorii a cinematografiei universale în capodopere", istorie nu numai cinematografică, ci şi politică, culturală şi sentimentală, este – aşa cum s-a şi observat – discontinuitatea ei, discursul secţionat în momente calitative de referinţă marcînd etape ale unui drum către forma specifică de exprimare a celei de-a şaptea arte.

Dacă primul volum fusese dedicat apariţiei şi cristalizării estetice a „filmului tăcut", cum îl numise Mihail Sadoveanu, dacă al doilea descria apogeul „Marelui Mut" şi al treilea răscrucea apariţiei sunetului, al patrulea analizează diferitele soluţii pe care, în diferite genuri, artişti cu temperamente diferite le-au găsit în manipularea posibilităţilor tehnice ale imaginii sonorizate.

Iată-ne ajunşi aşadar spre jumătatea deceniului patru, cînd, în America, potenţialul de posibilităţi al tehnicii sunetului a fost deja explorat, iar în Europa experimentul pare să fi intrat în rutină. După întoarcerea din Statele Unite, Eisenstein tace şi, cu excepţia lui Aleksandrov, a lui Medvedev şi a fraţilor Vasiliev, tendinţa filmului vorbitor sovietic înclină spre moştenirea teatrală.

Dezvoltarea cinematografiei pare stabilizată, nu mai sînt tentative originale, s-a terminat cu fecundele erori, cu îndrăznelile nebune, cu tulburătoarele căutări. Explorările tehnice sînt îndreptate spre filmul color şi televiziune. Abia acum pare să se încheie cu adevărat o epocă în istoria cinematografiei.

Şi totuşi, fără exces de mediatizare, în luptă cu rezistenţa producătorilor, cu inerţia publicului, în adîncuri, în obscuritate, se pregăteşte ceva.

Dar se mai întîmplă un lucru la acest final de deceniu. Spectacolul cinematografic şi-a schimbat fizionomia. Familia îşi petrece seara pe bulevardele cele mai populate, în săli în care filmele sînt derulate fără întrerupere. Cinematograful devine şi în România o distracţie ieftină şi complexă. În programe sînt rulate cîte două filme, o comedie şi o dramă; în antract frunţile sînt descreţite de spectacolul viu al revistei cinematografice (în care pot fi văzuţi mari comici cărora curînd le va deschide poarta însăşi prima scenă a ţării, ca Alexandru Giugaru, Nicolae Gărdescu şi încă alţii); mai sînt incluse în acelaşi spectacol jurnale de actualităţi, scurtmetraje de animaţie, „completări" muzicale sau documentare. Sala de cinema lucrează non-stop, fără concurenţă, teatrele fiind de vreo zece ori mai scumpe. Radioul îşi perfecţionează abia calitatea sunetului livrat la domiciliu, cît despre televiziune e abia presimţire.

Punctul vulnerabil al artei cinematografice rămîne publicul, mulţimea curioasă care intră în săli, nu ca să vadă filmul, nici măcar vedeta, ci „miracolul": umbra care vorbeşte, sincronul dintre emisia vocală şi mişcările gurii. Sînt milioanele de spectatori potenţiali pe care le visaseră producătorii, segmentul care, deşi rezistase misterului mut al lui Garbo, s-a năpustit în sală imediat ce au fost instalate pîlniile difuzoarelor. Ei nu cunosc nimic despre arta cinematografului şi nici nu-i interesează, mediocritatea imaginilor de pe ecran nu-i face să sufere, sînt o clientelă nouă pentru satisfacţia căreia producătorul e gata să se înroleze cu trup şi suflet, fabricînd „zgomotul şi furia".

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Volumul nostru e dedicat celor ce, chiar în această situație complicată în care destule Cassandre prevesteau sfîrșitul artei a șaptea, au găsit tăria să nu abandoneze și, asumîndu-și riscuri, adesea temporar înfrînți, să ducă mai departe visul lor de cinema.

București, 1998

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

A noastră-i libertatea
(*À nous la liberté*)

de René Clair (1898-1981)

Franța, 1931. *Asistent*: Albert Valentin. *Imaginea*: Georges Perinal. *Scenograf*: Lasare Maersohn. *Compozitor*: Georges Auric. *Distribuția*: Henri Marchand (Émile), Raymond Cordy (Louis), Rolla France (Jeanne), Paul Olivier (unchiul).

Zadarnic se înverșuna, în anii 1927-1928, tînărul condeier René Chaumette, să clintească din loc, prin atacuri de presă repetate și vehemente, inerta și solida mașină a industriei cinematografice. Drept cine se lua acest Chaumette? Drept o Cassandră modernă? Articolele sale amare și pline de revoltă denunțau dependența artei cinematografice de financiarii incompetenți, prezicînd, nici mai mult, nici mai puțin decît iminenta dispariție a acesteia. „Libertatea inițiativei private în domeniul filmului nu-i decît o caricatură a libertății", tuna și fulgera, într-un articol fulminant intitulat „Cinematograful împotriva rațiunii". „Rezultatul acesteia nu poate fi decît dictatură neîngrădită a anumitor grupuri financiare

într-un domeniu cu neputință de epuizat numai prin rațiuni de ordin material."[1] Și în altă parte, nota în același spirit: „Cinematograful se dedică exclusiv speculației comerciale. Dacă va deveni robul trusturilor, dacă va fi întreprindere pentru îndobitocirea gloatei – va pieri!"[2].

Obiectiv vorbind, multe dintre filipicele ieșite pe atunci de sub pana vitriolantă a lui Chaumette își mai păstrează și azi actualitatea. Ar fi destul să înlocuim un titlu cu altul, *Ben Hur* de pildă cu *Stăpînul inelelor*, pentru ca articolul intitulat „Milioane" să pară scris în anii noștrii. Ascultați numai:

> În fiecare an apar așa-numitele „mari" filme, cîteva la număr. Se știe că sînt astfel denumite peliculele în care au fost investite cel puțin cinci milioane. [...] Ni s-a atras atenția asupra lui *Ben Hur*: 150 de milioane – ni se spune în moneda noastră, și presa se extaziază în fața ecranului plin de ruine din gips și mulțimi machiate, unele inimi mai duioase descoperind, aici, chiar măreția cinematografului. Realizatorii unor asemenea filme – adesea de indiscutabil talent, sînt consacrați, peste noapte, ca oameni mari. În cinema, valoarea unui autor începe să fie proporțională cu numărul de milioane pe care a izbutit să le cheltuiască. În felul acesta e mulțumită toată lumea. Cui îi mai vine rîndul?...[3]

„Asemenea practici prevestesc sfîrșitul cinematografului!" – avertiza profetul apărut nu se știe de unde în lumea filmului.

Multora, îndîrjirea tînărului le părea ridicolă.

> Da? – face Chaumette. Eu nu glumesc atunci cînd afirm că cinematograful moare prin bani. Artă și bani, inteligență creatoare și rigori financiare – iată laturi incompatibile.

A îndrepta arta noastră spre realizări somptuoase, a obișnui mulțimea cu spectacole a căror principală virtute e bogăția, înseamnă în cel mai propriu sens al cuvîntului, să te arunci în gura lupului. Înseamnă a transforma, din ce în ce mai complet, filmul, într-un sclav al banului, ale cărui legi îl și înnăbușă deja. Un autor care nu poate face dovada talentului său decît cu lovituri de milioane, nu-și trădează decît slăbiciunea și subminează interesele superioare ale cinematografului. Cu cît vom avea mai multă nevoie de ajutorul financiarilor, cu atît va trebui să abandonăm în mîinile lor puținul care ne-a mai rămas din independența noastră artistică...[4]

Crede, chiar, în mod serios Chaumette că cinematograful anului 1927 ar fi osîndit, n-ar mai avea de așteptat decît Apocalipsul? Nu, din moment ce îi mai acordă o șansă: sălile specializate, mai puțin mari, în care s-ar prezenta filme „sărace" în bani, dar bogate în spirit. Această rețea a cinematografelor de artă (care se va realiza curînd, confirmînd intuiția tînărului publicist) va permite ecranului să înceteze reflectarea celor mai sumbre mărturii ale prostiei umane...! Abia atunci cinematograful se va recunoaște pe sine.

Privită retrospectiv, vehemența autorului nici nu e greu de înțeles. Nu atît un simplu punct de vedere teoretic apăra el, cît propria sa independență de creație. Fiindcă René Chaumette, alias Clair, nu pe terenul publicisticii visa să se realizeze, ci chiar pe cel al creației cinematografice. Deși se afirmase de aproape cinci ani în lumea studiourilor, încă nu izbutise filmul pe care și-l dorea și asta – gîndea el – tocmai din cauza dependenței cinematografului de capital. Era, ce-i drept, încă tînăr, dar deja chinuit de compromisurile la care fusese constrîns să recurgă pentru a putea lucra, de interminabila harță cu producătorii care-i impuneau tot (subiecte,

distribuții, termene), istovit de tertipurile la care se văzuse silit să recurgă pentru a-și apăra personalitatea.

Cineastul evoca, undeva, sistemul relațiilor producător-autor obișnuit pe atunci. Dacă regizorul îi propune patronului un scenariu, oricît de valoros, dar conceput anume pentru ecran, va fi întîmpinat din start cu neîncredere. Adevăratul personaj care decide subiectul viitorului film este, de fapt, editorul! Editorul literar să facă „ploaia și timpul frumos" al cinematografului? Oricît ar părea de ciudat, da, fiindcă, din punctul de vedere al omului de afaceri limitat, o garanție a viitorului succes de casă o poate oferi doar un triumf de librărie sau măcar de scenă. Unei opere cinematografice inedite și originale, producătorul o să-i prefere totdeauna drumul bătătorit, adaptarea mecanică și mediocră. Iar regizorul, dacă ține să-și manifeste aptitudinile, să-și mențină „mîna", va trebui să cedeze, să se orienteze cuminte spre vitrina librăriei sau afișul teatrului.

Chaumette-Clair însuși fusese constrîns, tocmai în perioada în care își publica avertismentele și funestele-i prevestiri, să ecranizeze un asemenea succes de casă: *Pălăria florentină* de Labiche. Desuetul vodevil avea, ca punct de plecare, o firavă anecdotă despre un mire care, pentru a salva fragila reputație a unei doamne, trebuia să facă rost de o pălărie aidoma celei pe care o distrusese din neatenție, chiar în ziua propriei nunți! Pe această subțire canava erau înșirate abil o sumedenie de încurcături cu caracter burlesc. Producătorul premeditase, cu siguranță, o adaptare mecanică și mediocră pe care, însă, autorul nu dorea să i-o livreze. Dacă nu putea fi înlăturată prostia umană, reprezentată prin producător, ea putea fi măcar înșelată. Aparent pelicula urmărea neabătut firul lui Labiche. Cu cîteva modificări, totuși.

Prima, și nu lipsită de importanță, era anticiparea timpului în care se petrece acțiunea cu o jumătate de secol. Să-i fi apărut, oare, ecranizatorului, anul 1850 mai puțin spectaculos decît pragul noului secol? Desigur că nu! Numai că, prin acest artificiu dramaturgic, burghezul ridicul al anului 1927 era ajutat să se recunoască în prototipul de pe ecran. Aparent, farsa convențională era tratată cu mijloacele comune arsenalului comic al epocii, ca gagul de tip Mack Sennett. Insistența pe anumite coarde ale acestuia, contura, însă, teme satirice inedite.

De pildă, în clipa în care nunta părea să se fi transformat în scandal public, primul reflex de apărare al invitaților era... să-și recupereze darurile. Între timp Fadinard, fericitul mire, se vedea antrenat într-o busculadă cu un falnic locotenent. De cîte ori se întredeschidea, însă, ușa salonului, harța se metamorfoza într-o cordială strîngere de mînă, atît de călduroasă încît amenința să provoace fracturi.

Îndărătul piruetelor elegante, ale cuvintelor curtenitoare, ale zîmbetelor pline de dulceață, regizorul dezvăluia concurența feroce, rivalitatea și dușmănia. Clair îi despuia de politețuri și amabilitate pe acești negustori afectați, dezvăluindu-le întreaga nulitate spirituală... și – ciudat – din toată îmbulzeala de eroi ai vodevilului, ceea ce se impunea, tot mai evident, erau... obiectele! Încă de la prima secvență, mirele părea obsedat de poziția cravatei și a batistei, în timp ce pe socru îl strîngeau crîncen ghetrele. Iar mobilul intrigii, am mai spus-o, nu era altul decît blestemata pălărie, care dădea și titlul filmului. Pălăria se afirma ca personaj principal, doar ea ar fi putut salva onoarea doamnei Beauperthuis. Dacă Fadinard pornea, totuși, în căutarea acesteia, tocmai în ziua nunții, o făcea nu mînat de datorie sau din solicitudine față

de victima sa, ci pentru a-şi salva lucrurile din casă, ameninţat cu devastarea locuinţei de către furiosul amant al virtuoasei doamne, vindicativul locotenent. La un moment dat personajele umane deveneau atît de insignifiante, încît nici nu mai erau de remarcat; rolul principal prindeau să-l joace ghetrele, cravatele, mănuşile, şi alte deşarte simboluri ale onorabilităţii burgheze. Iar în finalul filmului, în faţa privirilor uimite ale publicului, obiectele prindeau să danseze singure într-un balet straniu şi grotesc, care nu exerciţiu de virtuozitate se dorea, ci metaforă vizuală a unei concluzii sugerate. În lectura personală a lui Clair, vodevilul amabil şi bulevardier se transformase în satiră acerbă care sfîşia văluri şi smulgea măşti.

Pe terenul adversarului

Dar *Pălăria florentină* avea să aducă, în biografia artistică a tînărului realizator, şi o importantă clarificare de stil. Trucajele ce abundau în filmele precedente (*Parisul care doarme*, *Antract*, *Călătoria imaginară* etc.) intră în dizgraţie, ca şi efectele amuzante, dar căutate. Îndepărtată e întreagă acea jonglerie de posibilităţi tehnice, în timp ce meşteşugul acumulat de cineast e canalizat în albia adîncă a satirei. Găsesc, în *Pălăria florentină*, o secvenţă care, dincolo de funcţia ei dramaturgică, posedă chiar valoare teoretică. Mă refer la episodul în care flecarul Fadinard îi relatează încornoratului Beauperthuis o scenă picantă căreia i-a fost martor pe şosea şi în vîrtejul căreia s-a pomenit implicat.

Ca orice fanfaron, Fadinard înfloreşte faptele, căutînd să le confere un iz romantic, încît în fantezista-i descriere,

grotesca întîmplare tinde să se transforme în adevărată melodramă. În mod cu totul semnificativ, în tratarea acestei relatări, cineastul recurge la teatrul filmat: aparatul e imobilizat într-un punct fix, precum spectatorul din sală, în timp ce, între decoruri de carton, se consumă, patetic, pantomima evocată. Firește că artificiosul procedeului sugerează tocmai tonul fals al povestitorului, dar fie și în această stratagemă stilistică răsună profesia de credință a artistului: teatrul nu-i decît convenție, artificiu; noul limbaj al cinematografului constituie universul de manifestare al autenticității în artă.

In 1927, René Clair era deosebit de preocupat de controversa dintre teatru și film fiindcă, de peste Ocean, începuseră să răzbată zvonuri despre revoluția tehnică a sonorului. Polemica îndîrjită dintre partizanii Marelui Mut și cei ai filmului vorbitor se întețea de la o zi a alta. René Clair era, prin firea lucrurilor, un adversar al sunetului în cinematograf și, încă, un dublu adversar! Întîi fiindcă resimțea acut pericolul alterării specificului cinematografic datorită facilității înregistrărilor teatrale și apoi, fiindcă tare costisitoare, noua tehnică subordona, și mai mult, producția filmelor, arbitrariului celor care posedau capital. Clair împinge reflexul său de contestare a progresului tehnic pînă acolo încît, invitat să realizeze la Berlin comedia *Premiu de frumusețe*, pe un scenariu de Pabst, renunță la proiect și se întoarce la Paris, numai fiindcă producătorii îi impuneau „film sonor". Filmul, cu Louise Brooks în rolul „frumoasei Miss", avea să-l facă, pînă la urmă, Augustino Genina deși poartă pecetea intransigentului autor al *Pălăriei florentine*.

Curînd însă, după ce i se mai risipește iritarea, Clair trebuie să accepte că rezistența oarbă nu rezolvă nimic, că sunetul își continuă ascensiunea, chiar fără aprobarea sa și

a numeroșilor amici de idei. Pentru a-și învinge adversarul, trebuie neapărat să-l cunoască, să plece în cetatea acestuia, și nu neapărat la Hollywood...

În mai 1929, îi e destul să traverseze Canalul Mînecii pentru a constata, pe ecranele londoneze, efectul filmelor sonore, atît de sonore încît au copleșit, cu zarva lor, întreaga Europă... Corespondențele de presă, în care Clair își transmite impresiile din Londra, s-au păstrat și ele trădează, printre rînduri, complicata dialectică a clarificărilor sale în confruntarea cu noul fenomen. O primă constatare e extraordinara atracție exercitată de filmul sonor asupra publicului. La Londra, sălile gem de lume. „Cu cîteva luni în urmă, accentul slang-ului american mai stîrnea zîmbete; astăzi nu mai surprinde pe nimeni, iar mîine va fi modificată, poate, însăși pronunția londoneză..."[5] prevestește, mohorît, Clair. Dar lucrurile se cer privite în perspectivă. Jazzul, cîntecelul drăgălaș, cucul de la ceas, zbîrnîitul motoarelor, toate flecuștețele repetate în douăzeci de filme, vor începe, curînd, să agaseze spectatorul. În același timp, pentru ca publicul să fie epatat de sincronismul perfect dintre sunet și mișcarea buzelor, actorii vor rămîne filmați, mereu, în prim-planuri stereotipe, fără nici un efort creator, fără nici o invenție. În acest caz, publicul se va plictisi curînd, fără doar și poate, de toate banalitățile... „Numai dacă – *adaugă prudent cineastul* – nu s-ar petrece lucrurile și altfel! Căci se cuvine să facem o distincție între efectele sonore care azi amuză, dar vor deveni mîine plicticoase și cele utile înțelegerii acțiunii și puse în slujba unei emoții pe care, singură, imaginea n-ar putea-o produce."[6] Dacă imitarea sunetelor reale îi pare limitată, este posibil ca interpretarea sunetelor să cunoască rezultate mai rodnice...

Ar trebui să se ajungă, cu alte cuvinte, la o selecție a sunetelor, la o punere în cadru a acestora, așa cum se procedează cu imaginea însăși. Adevăratele efecte sonore ar îmbogăți limbajul cinematografic, ar înmulți posibilitățile sale de expresie. De pildă, utilizarea nu simultană, ci alternativă a unui subiect și a sunetului produs de el ar putea crea efecte dintre cele mai neașteptate. „Reflectați numai la lecția lui Chaplin cînd sugera intrarea în gară a unui tren prin reflexul ferestrelor luminate ale vagoanelor pe chipul eroinei sale. Realizatorii de talent i-ar putea-o aplica și sunetului.”[7]

Cinematograful sonor! Uite că nu-i chiar așa simplu... – cade, parcă, pe gînduri, intempestivul publicist. De pildă, recunoaște el, „pelicula lui Harry Beaumont *Broadway Mellody* nu mai *e* nici teatru, nici cinema... E un gen nou!”. Și, în cele din urmă, își clarifică ideea: „nu invenția filmului vorbitor ne sperie, ci deplorabila utilizare pe care nu vor întîrzia să i-o dea industriașii noștri...”.

Treizeci de ani mai tîrziu, autorul revenea asupra temei, explicîndu-se pe sine și explicîndu-și generația: „Mijloacele de expresie ale artelor au evoluat treptat în cursul secolelor. De pildă, muzica, n-a sărit brusc de la cîntecul gregorian, la simfonism. Doar nouă, în numai cîteva luni, ni s-a impus să ne schimbăm și instrumentele, și limbajul. Iată de unde și ezitarea, și tulburarea și regretele noastre...”[8].

Ezitarea era stimulată, în mod firesc, și de către ofensiva inamicilor declarați ai cinematografului ca artă a imaginei, mai ales al celui mai redutabil dintre ei, celebrul dramaturg Marcel Pagnol. Pentru acesta, cinematograful sonor era mijlocul tehnic îndelung așteptat al valorificării operei sale teatrale. „De acum – spune autorul lui *Topaze* – filmele nici

nu vor mai fi văzute, ci auzite". Era *travelling*-urilor complicate, a supraimpresiunilor şi *flou*-urilor estetizante, cu care se făliseră partizanii cinematografului pur, era epuizată. Cadrajul şi mişcările de aparat nu mai existau decît pentru a pune în valoare, în modul cel mai eficace, un text cu grijă elaborat. Aparatul de filmat însuşi, odinioară obiect de cult, nu mai era decît o simplă „cutie de rezonanţă", mijloc privilegiat în difuzarea operei scrise. Pentru Pagnol, cinematograful tradiţional încetase să existe; apăruse cinematurgia, „procedeu tehnic de «punere în conservă» a dramaturgiei teatrale, nou cîmp deschis autorului dramatic care ne va da posibilitatea să realizăm opere pentru care nici Sofocle, nici Moliére, nici Racine n-au avut mijloace...".

„Filmul mut – rezuma Pagnol – este arta de a imprima, de a fixa şi difuza pantomima.

Filmul vorbitor este arta de a imprima, fixa şi difuza teatrul!"[9]

Definiţiile dramaturgului francez stîrniseră furia vehementă a slujitorilor templului cinematografic, în fruntea cărora se afla – altfel nu se putea! – autorul *Pălăriei florentine!* „Marcel Pagnol – izbucneşte el, sarcastic – se află în situaţia unui bătrîn pictor care, descoperind existenţa aparatului fotografic, declară că fotografia nu-i apare, în sine, de nici un interes şi că n-ar fi utilă decît pentru a reproduce tablourile pictate de sine şi de confraţii săi..."

Clair este, desigur, pentru publicul său, autoritate, numai că Pagnol neagă înverşunat existenţa vreunei autorităţi în domeniul cinematografului. „M-am apropiat de cinematograf cu toată modestia, cu credinţa şi bunăvoinţa unui ucenic. Doream să învăţ de la maeştri, şi i-am căutat, dar ei nu ştiau nimic!"[10] – declară el.

Cinematograful, artă fără maeștri, nu era o imagine prea deplasată, pentru un moment în care absolut toată lumea trebuia s-o ia de la capăt. Clair își dă seama de slăbiciunea propriilor sale poziții și, străduindu-se să strămute discuția de pe terenul teoriei pe cel al acțiunii reale, îi aruncă lui Pagnol o adevărată provocare:

> Ora manifestelor și declarațiilor a trecut. E timpul ca Pagnol să facă film, măcar unul! Ne spune că, negăsind maeștri în cinematograf, nu-i rămîne decît să se convertească, el însuși, în regizor? S-o facă! *Cînd va* reinventa teatrul, cum se exprimă, cînd va lucra, cu adevărat, pentru ecran, îl vom asculta fără să zîmbim. Dar pînă atunci, îmi permit să-i dau un sfat: măcar din cînd în cînd să mai vadă și filme!...

Marcel Pagnol a acceptat provocarea! Întîi ca scenarist, apoi, din 1933, ca realizator, s-a revelat – spre surpriza tuturor – un adevărat cineast, care a înțeles, cum singur avea s-o declare, că orice film care nu face decît să transpună o piesă de teatru fără să-i sporească, prin nimic, expresivitatea, este un detestabil film vorbitor... și, încercînd, un sfert de veac mai tîrziu, să facă bilanțul acestei polemici, consemna:

> Fără s-o recunoaștem deschis, ne-am convins unul pe altul. Clair s-a apucat de filme vorbitoare; eu, din pricina lui, am început să caut imagini. Dacă sfada noastră ar fi continuat... aș fi sfîrșit prin a realiza filme mute, în timp ce el ar fi făcut fermecătoare emisiuni de radio!

> Într-adevăr, din adversar declarat al filmului vorbitor, Clair a devenit, curînd, un entuziast partizan al tehnicii sonore. Pentru a-și exprima vederile personale – notează

Pierre Leprohon – „va folosi de acum încolo sunetul, muzica și vorbele, cu aceeași îndemînare cu care folosise mai înainte un decor, o siluetă sau o combinație de imagini..."[11]. Vor rezulta *Sub acoperișurile Parisului* și *Milionul.* Spațiul nu ne îngăduie să ne oprim asupra acestor filme, deși ele investighează, cu rară finețe, universul filmului sonor. Nu putem decît să remarcăm că aceste două producții, în care sunetul și imaginea se completau și se potențau reciproc, nu numai că l-au făcut celebru pe recalcitrantul autor, dar – ce paradox! – l-au afirmat ca deosebit de rentabil pentru producători...

De-atîția ani tînjea după libertatea de creație și – iată! – aproape că o obținuse. Societatea germană U.F.A. îi lăsase literalmente, pe mînă, un mic platou de filmare, în Paris. Contractul le interzicea pînă și producătorilor să vadă filmul înainte de a fi complet terminat. În sfîrșit, lucra după propria-i chemare, nu după conjuncturile pieței literare sau teatrale. Oare către ce se va îndrepta? – se întrebau, intrigați, colegii și ziariștii. Comediile sale muzicale, cu intrigi simple și amuzante, cu parfumul acela poetic propriu foburgurilor pariziene, îl făcuseră cunoscut și iubit în lumea întreagă... Publicul aștepta, neîndoielnic, filme în același gen. Succesul de casă le-ar fi asigurat, nimic nu l-ar obliga să treacă la o tematică gravă. Nimic, în afara adevărului vieții!

La ordinea zilei, libertatea

Ne aflăm, doar, în plin an 1931, cînd mitul prosperității și stabilității economice s-a destrămat în panica stîrnită de crahurile bursei. Ca și cinematograful sonor cu patru ani

mai înainte, tot de peste Ocean refulează, acum, criza economică. Eroii periferiilor pariziene se sting de foame, nu mai au răgaz pentru poezie. Timpul elanurilor lirice ale aparatelor de filmat a trecut. La ordinea zilei stau marile întrebări care chinuie lumea. Descurajarea domnește și în industria franceză de filme, al cărei indice de export tinde spre zero. Industriașii preferă să-și sacrifice studiourile, decît să-și riște beneficiile. În aceste zile, observă un reporter, Clair este unicul cineast care ar putea răspunde la întrebarea „Ce proiecte aveți?" – prin lapidarul „Să-mi învăț meseria!". Și asta, în pofida impunătoarelor sale succese... Bruma de independență pe care a obținut-o, în sfîrșit, în domeniul creației o folosește pentru acel aspru, nimicitor rechizitoriu care va deveni filmul simbolic denumit *A noastră-i libertatea!* Vehemența atacului premeditat nu-l face, totuși, să renunțe la mijloacele genului preferat: comedia.

„Filmul comic este extrem de dificil" – apreciază, într-un interviu. „Totdeauna ai în față necunoscutul, dar tocmai asta-i pasionant. Fac comedie, pentru că mi se pare că acesta este singurul gen cu adevărat cinematografic..."[12]

Acțiunea noii sale comedii se desfășoară mai ales în două ambianțe: închisoarea și uzina modernă. Dar, curios lucru! Uzina seamănă, ca două picături de apă, cu închisoarea. Paralela este reliefată cu ostentație pînă la identificarea comportamentului proletarilor cu cel al deținuților. Așezați în jurul unei mese lungi, deținuții își trec, din mînă în mînă, obiectul care la capătul rudimentarului conveier ajunge o drăgălașă jucărie de copil; în jurul benzii rulante din uzină, muncitorii își pasează obiectul care va deveni un gramofon. Actorii care joacă rolul supraveghetorilor din închisoare reapar și în postura celor din uzină. Aceeași bandă rulantă,

aceeași disciplină, aceleași mișcări de robot ale lucrătorilor. Poate, doar, ritmul operațiilor să fie mai omenesc în pușcărie, fiindcă, în uzină, pînă și prînzul se servește pe bandă.

În închisoare, deținuții tînjesc după libertate. Émile și Louis își pregătesc minuțios o evadare comună. Dar o izbutește doar Louis. Émile e capturat și silit să-și execute pedeapsa pînă la capăt. Cînd iese de după gratii și e constrîns, de sistem, să se angajeze la uzină, descoperă aici o mecanizare încă mai tiranică decît la pîrnaie. Lucrătorului, cîntărit în fiecare dimineață la intrarea pe poarta fabricii, nu-i mai rămîne de făcut decît una și aceeași mișcare stereotipă: învîrtirea șurubului. Marea uzină este încă mai împovărătoare pentru om decît închisoarea, numai că din ea nu se mai poate evada, că doar n-ai să te întorci după gratii de bună voie.

Cum de a ajuns Clair la o asemenea temă? Două surse de informare paralele ne conduc către același moment al genezei ideii. După Georges Charansol, prieten și biograf al cineastului, într-o zi, cînd se îndrepta spre studio, cineastul ar fi fost frapat de contrastul dintre o aspectuoasă uzină în construcție și terenul viran învecinat, invadat de volbură, plin de farmec tocmai în sălbăticia lui; la rîndul său, Albert Valentin, asistent al regizorului, adaugă că artistul ar fi fost impresionat de imaginea unui vagabond profilată pe fundalul unei imense clădiri industriale. Desigur, însă, că dincolo de asemenea prime tresăriri, concluzia despre rolul nefast al uzinei asupra personalității umane era rodul unei reflecții adînci și îndelungate, nu al unui contrast întîmplător. Acesta din urmă i-ar fi putut servi, cel mult, drept sursă de inspirație figurativă. Lui Clair îi plăcea, chiar, să sublinieze că, într-un film, punctul de plecare îl oferă, de cele mai multe ori

imaginea nu situația, așa cum se întîmplă în teatru. Există, de altfel, în *A noastră-i libertatea*, o secvență în care cele trei elemente mai sus pomenite (terenul viran, clădirea uzinei și neînsemnata siluetă a vagabondului) apar într-o relație corespunzătoare mărturiilor la care am făcut referire: cea în care Émile, după ce și-a lichidat conturile cu închisoarea, a ajuns, în cele din urmă, să se bucure și de libertatea visată. Tolănit pe pajiștea cu volbură și respirînd, nesățios, aerul primăverii, pare un om fericit. O pasăre zburdalnică îi ciripește gingaș, iar o floricică intonează chiar un cuplet despre capitolul încheiat al captivității și despre binefacerile libertății. Peste toată această atmosferă idilică domnește domoala ironie caracteristică stilului cineastului care declara: „Eu nu copiez viața; eu o stilizez, mai ales prin intermediul sunetului...".

Dar, destul cu idila! Obiectivul se ridică lent și în cadru pătrund, însoțite de un sumbru accent muzical, fumegîndele coșuri ale fabricii, pentru a coborî apoi pe bombeurile lustruite ale cizmelor polițienești.

— *Nu vrei să muncești, ha?* – îl interoghează, amenințător, omul ordinei pe vagabond.

— *Viața e muncă!* – îi dăscălește, de la pupitrul școlii, dascălul pe viitorii truditori.

Depinde, însă, ce fel de muncă. De la poliție la școală, libertatea e asociată aceleiași cravașe a cărei amenințare îi osîndește pe oameni să repete, pînă la abrutizare, gestul lor de automat: învîrtirea șurubului. Și patronul? Ei bine, beneficiarul acestei monstruoase alienări, nu este altul decît Louis, fostul camarad de celulă al lui Émile!

În rolul Louis, Clair l-a distribuit pe Raymond Cordy, unul dintre interpreții săi preferați. Îl descoperise pe cînd

filma *Milionul*, al cărui erou, Michel, în goana nebună după vestonul rătăcit, trebuia să se arunce într-un taxi cu care s-o pornească, în plină viteză pe bulevardele Parisului. Actorul distribuit în rolul șoferului habar n-avea, însă... cum se conduce mașina! Din întîmplare un taxi staționa în fața studioului și șoferul acestuia s-a învoit să transporte ciudata trupă. Regizorul a început să-l filmeze, cu prudență, din amorsă. Apoi i-a încredințat și o replică neutră. Avea atîta firesc încît, curînd, aparatul și-a modificat poziția surprinzîndu-l frontal și chiar în gros-plan. În mai puțin de un an, obscurul taximetrist devenise vedetă!

Compatriotul nostru, Constantin Stroescu, o altă întîlnire trecătoare catapultată pe genericele comediilor lui Clair, mi l-a evocat pe regizor așa cum arăta pe cînd turna *Milionul*:

> Era firav și plin de neastîmpăr, un tînăr atît de palid încît cei din jur îl tot întrebau cum se simte. Dar, în pofida tinereții și a aparenței maladive, impunea prin siguranța și precizia cu care își urmărea țelurile, prin temeinica pregătire a fiecărei filmări. Nu era tiran, ci politicos și plin de înțelegere față de colaboratori. Era modest și, dacă strălucea de inteligență, o făcea cu totul fără ostentație.

Constantin Stroescu nici n-a fost, de altfel, singurul actor român solicitat de Clair în filmele sale. Protagonista primului său succes internațional *Sub acoperișurile Parisului*, pe care o va redistribui mai tîrziu și pe genericul lui *14 Iulie*, actrița bucureșteană Paula Iliescu, care și-a luat în Franța numele de afiș Pola Illéry, îi datora cele mai frumoase zile ale carierei sale artistice.

Statornic susținător al actorilor români a rămas și mai tîrziu. Mi-l amintesc, la Buftea, în 1964, pe cînd pregătea

Serbările galante. Venise, desigur, în România fiindcă la noi costurile de producție erau mai reduse, dar a cheltuit zeci de ore în bezna sălii de proiecție pentru a descoperi, în filmele noastre de atunci, unele cu totul derizorii, tineri actori de viitor pe care i-ar fi putut lansa. M-am aflat alături de el, în acele ceasuri, trecînd în revistă, nu fără jenă, improvizațiile umoristice care-i erau prezentate, de la *Politică și delicatese* la *Dragoste la zero grade*. Clasicul comediei franceze le urmărea calm, răbdător încercînd chiar să facă haz. *Uite-l și pe Napoleon!* exclama, remarcînd pe generic numele lui Napoleon Crețu sau, în fața unei scenografii lipsite de minimă imaginație: „Vom avea nevoie, pentru filmul meu, de un tablou de epocă lucrat în maniera asta, tradiționalistă. În Franța nu mai găsești azi pictor în stare s-o facă. Din fericire la voi mai putem descoperi cîte unul...". O singură dată și-a pierdut totuși răbdarea: în timpul proiecției cu *Neamul Șoimărești*lor de Mircea Drăgan. A început filmul, a apărut un impunător plan general cu soldați scoși ca din cutie care se băteau în Eastmancolor, urmat de învălmășeala unei interminabile confruntări armate. *„C'est un combat de qui contre qui?"* – a întrebat nedumerit oaspetele, neînțelegînd, de fapt, ceea ce la vremea respectivă nu prea înțelesese nici spectatorul român. *„Ce sont les hommes de Tomsha-Voda qui luttent contre les Turcs..."* – s-a străduit să-l dumirească regizorul părții române, care-i pregătise selecția peliculelor vizionabile. Clair a mai rezistat încă vreo două bobine pînă ce a izbucnit de astă dată direct: „De ce-mi arătați asta?". Asistentul a îngăimat o explicație plauzibilă: „Ca să vedeți armele de epocă pe care le avem...". Dar cineastul a ripostat vehement: „Armele o să le vedem la magazie!..." – impunînd întreruperea proiecției.

Mi se pare relevant de amintit că urmărind, imediat apoi, *Mofturi 1900*, filmul lui Jean Georgescu, comediograful s-a calmat ca prin minune, amuzat copios, deși nu înceta să ne conturbe cu întrebarea stînjenitoare: „De ce sînt atît de puțini tineri în filmele voastre?". Schița *Bubico* l-a cucerit, însă, cu totul. I-a plăcut în special eroul titular și i s-a explicat că e un cîine de circ, elev al unei eminente dresoare. „Foarte bine!" – s-a bucurat, în sfîrșit satisfăcut, academicianul francez. „De cîini vom avea nevoie, și noi, în *Serbările galante*. Cîini?" – a respirat, ușurat, tînărul regizor al studioului Buftea. *„Les chiens, chez nous, pas de problème! Cîini avem berechet!"* – a adăugat fericit.

Aveam și actori, numai că nu prea știam să-i folosim, să-i punem în valoare pe ecran.

Deși n-a găsit tînăra speranță pe care o căuta, în ultimul film al lui René Clair au strălucit, în creații memorabile, interpreți ca György Kovács, Fory Etterle, Florin Vasiliu, Adela Mărculescu, Matei Alexandru, Dem Rădulescu și mulți, mulți alții.

Dar să ne întoarcem, după această prea largă paranteză, cu trei decenii înapoi, în vremea în care René Clair îl dirija pe Raymond Cordy în rolul borfașului devenit magnat industrial. Ascensiunea i-o descrie din cîteva tăieturi eliptice de montaj: zdrențuit și înfometat, începe prin a jefui un dughengiu și dispare. Planul următor ni-l arată în talcioc unde vinde fonografe vechi (exact cum își începuse cariera și Charles Pathé, magnatul cinematografiei franceze). E mai bine îmbrăcat, dar cînd apar polițiștii, spală putina conform reflexului evadatului dat în urmărire.

Imaginile care se înlănțuie ni-l prezintă dirijînd activitatea unui mare magazin de articole muzicale, în luxosu-i birou din Palatul Discului și dispărînd apoi îndărătul uzinei gigant.

Întreagă această suită este punctată de o muzică al cărei crescendo grandilocvent reliefează, cu ironie, rapida ascensiune a personajului, totul realizat din trepte de montaj!

„Îmi părăsesc masa de montaj numai pentru a mă hrăni și a mă odihni. Iată existența mea!" – declarase cîndva...

Domnul Puntila și sluga sa Matti

Evoluției lui Émile, celălalt component al tandemului, cineastul îi acordă un cu totul alt tratament, urmărindu-l în planuri lungi, străbătute, parcă, de o evocatoare afecțiune. Zăpăcit și visător, așa cum l-a redat Henri Marchand, Émile le va produce multe necazuri supraveghetorilor fabricii. Personajul este complet inadaptat lumii excesiv de reglementate a conveierului. E îndrăgostit, și cu gîndul la fată, ratează mereu secunda care i-a fost rezervată pentru strîngerea șurubului. Conștiincios, urmărește piesa de pe bandă pînă în spațiul vecinului care, pierzînd și el ritmul, o să-l împingă pe un al treilea și așa, din om în om, din verigă în verigă, întreaga ordine prestabilită e întoarsă pe dos. Preluînd în *Timpuri noi* același efect, Chaplin îl va pune pe Charlot să urmărească piesa de pe conveier cu atîta zel încît să fie înghițit, cu ea odată, în valțurile mașinii. Dar asta, abia cîțiva ani mai tîrziu!

Urmărit pentru isprăvile sale, Émile se va refugia, din întîmplare, în localul directorului de unde, tot ca din întîmplare, tocmai cobora solemn, însoțit de numeroasa-i suită, patronul. Se va petrece, atunci, un fapt fără precedent: Émile, umilul angajat, îl va plesni peste burtă, camaradereşte, pe atot-puternicul magnat, sub privirile stupefiate ale martorilor.

— *Ce mai faci bătrîne? Nu mă recunoşti? Sînt Émile! Émile!...*

Iar celălalt, regele industriei, Stăpînul, îl va măsura pe intrus cu bunăvoinţă şi va interveni blajin:

— *Un moment! Băiatul ăsta parcă ar avea ceva să-mi spună...*

Şi abia rămas singur cu „băiatul", în cabinetul directorial, patronul va deschide, cu un zîmbet cordial, sertarul şi, cu iuţeala fulgerului, va îndrepta ţeava unui pistolet către interlocutor. Dar zîmbetul trist al acestuia, ins pe care manierele oamenilor de afaceri nu l-au amuzat niciodată, îl dezarmează pe patron şi-l determină să arunce pe masă o nouă carte: un teanc de bancnote. Sînt ale lui Émile, dacă acceptă să dispară. Banii nu-i spun, însă, nimic vechiului prieten, care nu vrea să plece, nu poate să mai plece, fiindcă... s-a îndrăgostit! Îndrăgostit? Atunci de ce refuză banii? În dragoste, banii fac minuni!

Instantaneu, Louis îl convoacă la direcţie pe contabilul său, unchiul fetei în chestiune. Rolul contabilului e jucat de irezistibilul Paul Olivier, actor-mascotă al lui Clair, distribuit douăzeci de ani la rînd în toate filmele acestuia, de la *Pălăria florentină* la *Tăcerea e de aur* şi în toate aceste filme atît de diferite, jucînd acelaşi personaj: bătrînul unchi onorabil.

— *Dumnealui doreşte s-o ia de soţie pe nepoata dumitale* – îl pune, sumar, la curent, patronul.

Cu suferinţa demnităţii rănite în privire, contabilul îl măsoară, dispreţuitor, pe neisprăvitul în salopetă care a avut îndrăzneala să-şi ridice ochii asupra vlăstarului familiei sale...

— *Dumnealui e prietenul meu...* – adaugă, emfatic, Louis şi, ca prin minune, indignarea unchiului s-a transformat într-o plecăciune umilă şi recunoscătoare. Mîna patronului a întins un teanc de bancnote, iar bătrînul a declarat, decis, de parcă ar fi încheiat o afacere:

— *În regulă!*

O demonstrație elocventă despre magica putere a banilor... Numai că Émile știe prea bine cît e de amăgitoare această putere... Îi e destul să-și contemple prietenul cu „fericirea" lui cu tot. Oglinzile somptuosului palat nu fac decît să-i multiplice singurătatea. Stăpîn al conveierului, a fost transformat parcă, el însuși, într-un automat care pune semnături, lansează ordine și primește elogii. Fericirea nu se poate cumpăra, și ceea ce-i mai grav e că fata după care suspină Émile, iubește pe altul. Banii n-ar putea schimba nimic aici, oricîtă acoperire în aur ar avea.

Louis și Émile formează tandemul binecunoscut al filmelor lui Clair, începînd cu *Doi timizi*, și poate încă chiar dinainte: omul practic, descurcăreț (în cazul nostru, Louis) față-n față cu amicul inadaptabil, stîngaci și sentimental. Louis, omul ajuns, are o comportare cu totul ambiguă în raport cu Émile. Pe de o parte, se simte legat de el printr-o statornică prietenie și recunoștință (pe vremuri Émile l-a ajutat, doar, să evadeze), pe de alta își vede, însă, periclitată autoritatea de patron. Astfel că la fiecare confruntare dintre cei doi, prima reacție a stăpînului e tonul oficial, răceala. Pe neașteptate, însă, tocmai cînd punțile par sfărîmate, se ivește un amănunt insignifiant, un detaliu intim și uman, care distruge rezistența înstrăinării: o picătură de sînge dintr-o zgîrietură sau sfioasa confesiune a îndrăgostitului fără speranță. În clipa aceea, parcă o vrajă s-ar destrăma, simțul solidarității, fiorul prieteniei triumfă și Louis se eliberează de povară, devine parcă altul. Aflați, împreună, la o recepție, cei doi vor rîde sănătos de tot ceea ce e ridicol în jur și, scandalizînd întreaga asistență, își vor încheia seara zburdînd, îmbrățișați, prin salon, dar la întîlnirea următoare, a doua zi, se vor regăsi, față în față, din nou capitalistul și subordonatul său.

Anecdote vădit înrudite stau și la baza piesei lui Brecht *Domnul Puntila și sluga sa, Matti* ca și a filmului lui Chaplin *Luminile orașului* (apărut, totuși, simultan cu *A noastră-i libertatea*), reflectînd, pe plan artistic, convulsiile din conștiința unor privilegiați în fața inegalităților sociale. Spre deosebire de personajele plăsmuite de Brecht și Chaplin, eroii lui Clair își vor căuta, însă, libertatea în vagabondaj, pe drumurile nesfîrșite pe care n-ar domni, pasă-mi-te, altă lege decît cea a bunului plac. Nimic nu e nou sub soare, nici măcar iluzia adepților mișcării hippy, de mai tîrziu. Cît despre fabrică, Louis o va dărui, complet mecanizată, muncitorilor care, după ce vor pune în mișcare banda rulantă, vor putea juca popice și petrece după pofta inimii.

Utopia din final preconizează o societate a trîndăviei, tipică pentru modul în care-și concep cîte unii confortul și fericirea, după cum deznodămîntul reflectă și deruta autorului în fața unor probleme sociale insolubile. Deși sensibil la contradicțiile societății în criză, artistul nu știe cu ce ar putea fi, la urma urmelor, „dreasă" ordinea anulată de satira sa. Un incident semnalat, în memoriile sale, de Buñuel ne pare semnificativ în direcția aceasta: Valentin, asistentul lui Clair, făcea și el parte din grupul avangardist la care aderase autorul *Cîinelui andaluz*. Mîndru de filmul *A noastră-i libertatea* la care colabora, le tot repeta fără încetare: „O să vedeți! Va fi, în sfîrșit un film revoluționar. O să vă placă!".

Ca urmare a publicității de acest tip, grupul a venit, in corpore, la premieră, numai că filmul a fost apreciat ca atît de puțin „revoluționar", i-a decepționat atît de acut pe suprarealiști, încît Albert Valentin s-a văzut exclus din mișcare, acuzat că ar fi indus-o în eroare...

În pofida insatisfacției Avangardei, filmul și-a căpătat certificate de virulență politică în Ungaria guvernului Horty,

unde a „beneficiat" de o apreciere a cenzurii cu care s-ar mîndri orice cineast nonconformist: Comitetul de examinare al filmelor a decis, în ședința din 13 iulie 1932, că „această peliculă nu poate fi prezentată în Ungaria, constituind un instrument periculos pentru ordinea socială și pacea între clase...". „Diploma" cenzurii ungare scotea, totuși, în evidență o anume eficacitate a criticii sociale și a mjiloacelor satirei lui Clair. Apreciindu-l cu unități de măsură incomparabil mai fine decît agenții ordinii publice, Pierre Leprohon observa mai tîrziu:

> Prin imaginile sale străbat, puțin cîte puțin, o dorință de evaziune, o jovialitate poetică, sentimentele unei bucurii, ale unei purități incompatibile, din păcate, cu ordinea de azi...

Și cîteva coincidențe

Nu-i greu de imaginat cum puteau privi, în 1931, privilegiații epocii, paralela ostentativă pe care cineastul o făcea, pe tot întinsul filmului, între posesorul de capital și infractorul de drept comun. Să nu uităm că Louis, industriașul, își începuse ascensiunea ca un borfaș ordinar. Devenit magnat al industriei, el nu rupea legătura cu mediul său, dimpotrivă, invita la masa tratativelor o liotă de pungași și șantajiști, într-o atmosferă atît de oficială, de parcă s-ar fi desfășurat, acolo, negocieri între două trusturi onorabile. Dar cel mai nimicitor atac împotriva onorabilității nomenclaturii industriale și-l rezervase cineastul pentru finalul filmului său.

E ziua inaugurării unui nou conveier, eveniment care va prilejui și sărbătorirea eroului zilei, ca întreprinzător om de

afaceri ce e. O anonimă l-a denunțat, însă, poliției, pe omul zilei, drept evadatul de ieri. Identificîndu-l pe puternicul industriaș în fotografia pușcăriașului de odinioară, șeful poliției va exclama, nu fără admirație: *Ce bandit!* și ca o replică logică, de la tribuna oficială, un ministru îi va răspunde cu apelativul: *Acest brav cetățean!*

Prin mulțimea de redingote și jobene care au ținut să-și marcheze prezența, un demnitar zaharisit îi aduce, eroului zilei, elogiul meritat. Louis, care și-a pregătit, prevăzător, retragerea din scenă, a instalat pe acoperișul uzinei, știe el de ce, o valiză cu bani. În toiul solemnității, vîntul îi deschide capacul și, ca frunzele toamnei, bancnotele prind a dansa prin aer. Biletele de bancă plutesc în volute capricioase prin fața înmărmuritei asistențe care – se citește lămurit pe chipuri – depune eforturi pentru a nu se arunca asupra prăzii. În lungul șirului de redingote stăruie un freamăt ciudat pînă ce, sub irezistibila ploaie de bancnote, o mînă va înșfăca prima hîrtie. Semnalul inevitabilei învălmășeli în lupta pentru bani a fost dat, în timp ce numai zaharisitul demnitar își va continua, inert, litania, de la tribună, și asta, doar fiindcă, spre deosebire de ceilalți, e... miop...!

Este ciudat că încă nimeni n-a semnalat coincidența dintre această secvență și finalul unei binecunoscute comedii realizate, în 1926, de regizorul rus Yakov Protazanov: *Procesul celor trei milioane.* Deznodămîntul ei se petrecea în sala unui tribunal în care se judeca furtul secolului, adică dispariția din tezaurul unei bănci a trei miliarde de lire, eveniment care zguduise întreaga Italie. Suspendat pe o scară, eroul, socotit pînă atunci fără prihană, personaj monden de unanimă apreciere și fulgerătoare ascensiune socială, avea să-și recunoască vina. Uimită de cinismul său, onorabila asistență se

va dezlănțui, indignată: *Hoțule!* În loc de răspuns, interpelatul va deschide o valiză cu bancnote deșertîndu-i, de sus, întreg conținutul: *Voi, toți, ce sînteți?* – va hohoti, privind cum spilcuita asistență, juriții demni de încredere, avocații cu priviri rapace, magistrații în robe se vor arunca, în rînd cu bancherii, asupra banilor în vreme ce – exact ca în *A noastră-i libertatea* – eroii filmului, doi complici, se vor regăsi pe drumeagul prăfuit, fericiți că au scăpat cu bine din învălmășeală.

Nu știm dacă la mijloc e o simplă coincidență sau preluarea conștientă a unei soluții, nu știm măcar dacă filmul lui Protazanov va fi rulat în Franța, dacă autorul francez l-a putut, măcar, cunoaște. Istoricește stabilit este numai că, trei-patru ani înaintea *Procesului*, Protazanov turnase, la Paris, *Tîlcul morții*, avîndu-l în distribuție pe debutantul René Chaumette, alias Clair. Motivul i-ar fi putut fi, deci, comunicat verbal ca făcînd parte dintre proiectele de creație încă vagi ale regizorului rus. Sau, dimpotrivă, Clair să-i fi destăinuit acestuia din urmă, unul dintre visele sale de realizator. Deși n-ar trebui uitat și că acest *Procesul* era adaptarea cinematografică a unui roman al italianului Gianni Notari destul de cunoscut la vremea sa, iar scena cu pricina putea să fi existat în carte, ajungînd, pe această filieră, la ambii cineaști. Cert este doar că sub bagheta lui Clair imaginea dobîndește o potențare mai înaltă decît la Protazanov.

În vînzoleala dementă, cineastul ne sugerează atmosfera unuia dintre acele crahuri de bursă care semănau panică în epocă. Jalnicul cadril al smochingurilor care își dispută bancnotele, în vreme ce toată șandramaua e luată de furtună, ne pare însăși lumea, așa cum putea fi ea văzută în 1931, cînd lanțul nesfîrșit al falimentelor care se provocau unul pe

celălalt fusese definit, lapidar, drept criza economică mondială. Prudent, timorat poate, Clair încearcă să mai dreagă busuiocul, să mai atenueze cumva virulența satirică a filmului, realizînd întreg acest apolog, cu mijloacele experimentate încă în *Milionul*, adică sub aparența operetei. Recunoscut ca un virtuoz al filmului muzical, regizorul îl solicită, și de această dată, pe compozitorul Georges Auric.

> La dispoziția mea, – *își amintește acesta* – fusese rezervată, în apropierea platoului, o cămăruță cu un pian. Acolo mă și retrăgeam, pentru lucru, de fiecare dată, în timp ce una și aceeași scenă continua să se repete la nesfîrșit, și asta se întîmpla adesea, fiindcă regizorul era foarte exigent. În fiecare seară luam parte la vizionarea dublelor turnate și la dezbaterile pe care acestea le provocau. Întreaga vară mi-am petrecut-o în preajma studioului. Luam parte activă la crearea filmului și am definitivat muzica, pe măsura desfășurării turnării și pînă la încheierea montajului...[13]

Probabil că acestui neobișnuit mod de colaborare îi și datorează partitura lui Auric calitățile-i remarcabile. Zgomotele, imaginea și muzica își îmbină efectele, fac să țîșnească din acest amalgam idei imprevizibile. Uneori sunetul nu mai susține imaginea, ci o depășește, o provoacă, o lansează. Inepuizabila fantezie caracteristică întregului film e cuceritoare, deși e evident că, după cum o recunoaște și Clair, operetei îi e rezervată doar funcția drajeului care acoperă bulina amară.

„Speram că, dacă personajele se vor exprima cîntînd, caracterul satiric al filmului va trece mai ușor [...] E singurul film din creația mea pe care aș vrea să-l refac!..."

Îndărătul unor asemenea mărturii putem, desigur, întrevedea trauma pe care i-a provocat-o impetuosului realizator insuccesul relativ al filmului său. În timpurile acelea critice, o pătură subțire a publicului aștepta, de la autorul *Milionului*, vodeviluri la fel de grațioase și binevoitoare, care să descrețească frunțile și să risipească gîndurile negre. *A noastră-i libertatea* a fost, tocmai de aceea, întîmpinată cu indiferență dacă nu chiar ostilitate. Dezamăgit și înciudat, Clair sfîrșea prin a declara, fără a se ține, totuși, de cuvînt: „Nu mai *vreau* să fac ideologie!".

Ar fi putut totuși remarca că, din cele o sută de personalități pariziene invitate, în 1932, să desemneze filmul anului de către redacția revistei *Ciné-Magazine*, 37 de voturi fuseseră exprimate în favoarea lui *A noastră-i libertatea*, care se afla pe piedestalul cel mai înalt al clasamentului. E tot atît de adevărat, însă, că și distinșii reprezentanți ai criticii franceze au găsit, abia mult mai tîrziu, calificative corespunzătoare operei: „Minunat imn de veselie franciscană, unic atît în cinematografie, cît și în opera autorului..." sau „Operă strălucind de vervă și causticitate...".

Un emoționant omagiu la adresa filmului l-a adus, însă, în cel mai neașteptat dintre moduri, Charles Chaplin. După premiera comediei sale *Timpuri noi*, s-a constatat că unele idei satirice din filmul lui Clair puteau fi ușor recunoscute în țesătura fină a satirei chapliniene. Pe cînd, în 1936, avea loc premiera lui *Modern Times*, Clair turna, în Anglia, *Fantome de vînzare*. Cîțiva binevoitori n-au întîrziat să-i atragă atenția asupra unor coincidențe izbitoare: gagul conveierului era preluat aproape ca atare, iar ideea prînzului mecanizat, dezvoltată în genialul episod al robotului alimentar. I s-a mai comunicat regizorului francez încă un fapt semnificativ:

înainte de a porni la lucru, Chaplin vizionase, în repetate rînduri, *À nous la liberté.*

După această pregătire de artilerie, au intrat în poziția de tragere tunurile grele ale casei Tobis. Firma producătoare, în slujba căreia Clair acceptase să-și turneze filmul, căzuse, ulterior, sub controlul autorităților hitleriste. Dr. Goebbels abia aștepta să se poată răfui cu un Chaplin care încă în *Charlot Soldat* își bătuse joc, copios, de militarismul prusac. Așadar, casa Tobis, în calitate de proprietară a filmului *A noastră-i libertatea*, i-a propus lui Clair să i se ralieze ca autor într-un proces de plagiat pe care intenționa să i-l intenteze lui Charles Chaplin. Răspunsul, devenit public, al cineastului francez rămîne memorabil:

Întreaga lume a artei cinematografice nu face decît să urmeze lecția lui Chaplin. Îi sîntem cu toții tributari acestui om pentru care, personal, nutresc cea mai mare admirație și, dacă s-ar fi inspirat într-adevăr din filmul meu, ar constitui-o, pentru mine, o mare onoare...[14]

Într-adevăr, Clair găsise cuvîntul cel mai nimerit. Inspirație! Chaplin nu plagiase, ci preluase ideea lui Clair, realizînd probabil cea mai frumoasă, mai vehementă, mai poetică satiră la adresa automatismului care a văzut vreodată lumina ecranului. O preluase așa cum Clair însuși, conștient sau nu, îi conferise personajului său Émile, trăsăturile eternului vagabond Charlot.

...Pe largile magistrale ale artei filmului, doi creatori mari și generoși se întîlniseră, se recunoscuseră și se îmbrățișaseră într-un unic efort de creație, propulsîndu-se reciproc cît mai sus, cît mai departe...

Pământ fără pîine
(*Las Hurdes*)

de Luis Buñuel (1900-1983)

Spania, 1932-1936. *Regia*: Luis Buñuel. *Scenariul*: Luis Buñuel. *Imaginea*: Eli Lotar. *Asistenți*: Pierre Unik și Sanchez Ventura. *Producător*: Ramón Acín. *Muzica*: fragmente din Brahms: „Simfonia a IV-a".

Vara, cafenelele din Saragosa se revarsă, ca un fluviu, luînd în stăpînirea lor trotuarele... Toropiți de soarele torid, clienții se ascund la adăpostul umbrelelor largi și, cum lumina e prea crudă pentru a se cufunda în lectura ziarelor, își îngroapă după-amiezile în interminabile taclale. Într-o asemenea fierbinte după-amiază de iunie a anului 1930, așezat într-un grup, la o masă, un vlăjgan de vreo treizeci de ani punea lumea la cale cu o neobișnuită însuflețire. Cei din jur îl știau bine! Era un regizor de filme fără filme, autor, adică, al cîtorva producții interzise de cenzură și bineînțeles că mereu în așteptarea unei noi încercări care întîrzia.

Tocmai descoperise o carte a unui franțuz îndrăgostit de Spania, Maurice Legendre, monografie a unei regiuni fascinante,

de undeva între Caceres și Salamanca, în zona munților Estramadura. Francezului îi apăruse ca un tărîm sever și grandios, dar Luis Buñuel cunoștea prea bine locul. Sălbaticile culmi care serviseră, cîndva, drept refugiu maranilor urmăriți de Inchiziție deveniseră ulterior adăposturi stîncoase pentru bandiți, pentru ca acum să fie populate de cea mai nevolnică paria din Spania, dacă nu chiar din întreaga Europă.

— *Ce subiect minunat ca să faci vizibil pospaiul nostru de civilizație* – se extazia cineastul. Și vorbea cu atîta căldură încît unul dintre cei aflați la masă, profesorul Ramón Acín spuse, așa, într-o doară:

— *Vezi, tu, Luis, să fi avut bani, ți i-aș fi dat pe toți pentru filmul ăsta...*

Și fluturîndu-le hămesiților săi convivi un petec de hîrtie colorată, a continuat, în rîsetele generale:

— *Îți dau cuvîntul meu de onoare că te finanțez,* ***dacă acest loz iese cîștigător***[!1]

Pe Luis Buñuel îl cunoșteau prea bine. Știau că nu se va supăra pentru o asemenea glumă inocentă...

Entomologul neliniștit

Tînărul aragonez înghițise multe în căutarea drumului său prin viață. Rătăcise, ani de zile, de la o ocupație la alta, decepționîndu-și familia care ajunsese să-l creadă un neisprăvit. După ce abandonase un colegiu iezuit, din educația căruia se alesese doar cu un ateism militant, făcuse slalom printre facultățile Universității madrilene. Singura care, de bine de rău, reușise să-l rețină măcar pentru un an, fusese cea de științe naturale. Îl pasionau insectele și servise, în acea perioadă, ca asistent al faimosului entomolog Ignacio Bolívar.

În cele din urmă, însă, magnetica atracție a Parisului îl făcu să trădeze și științele naturii.

Cineva a avut, mai tîrziu, ideea să-i exploreze biblioteca tinereții, care se păstrase. Pe raftul de jos, la îndemîna copilului, erau aliniați, milităreste Sherlock Holmes, Nick Carter, Robin Hood și Winnetou. Ceva mai sus, în stratul lecturilor adolescenței, un grup compact de clasici, mai ales ruși: Pușkin, Tolstoi, Turgheniev, bineînțeles Dostoievski, dar și modernii Leonid Andreev, Cehov, Kuprin. Un al treilea raft provenea din biblioteca tatălui său: Kropotkin, Spencer, Nietzsche și Darwin cu *Originea speciilor*. Pentru ca, pe raftul superior, al patrulea, să găsim volume de Freud, Engels, Sade și Fabre (ale cărui *Suveniruri entomologice* îi vor alimenta obsesiile, mai toate filmele sale mișunînd de furnici, albine și scorpioni).

Dar ce rol jucase cinematograful în formarea neliniștitului flăcău din Aragon? Buñuel avea să vorbească, mai tîrziu, în memoriile sale despre imaginile care i-au frapat tinerețea, mai ales din filme germane: *Ultimul dintre oameni* al lui Friedrich Murnau, peliculele lui Pabst și Lang, mai cu seamă *Moartea obosită* despre care scria: „Văzînd acel film am simțit pentru prima oară tentația de a face cinema...". Nu cele trei istorii în sine îl captivaseră, ci firul central, cel al misteriosului călător cu mantie neagră, în care a intuit imediat „Secerătorul". După cum îl fascinase și cinematograful rus. „Cu neputință să uit emoția care m-a cuprins văzînd *Crucișătorul Potiomkin*. La ieșirea din sală păream gata să ridicăm baricade și poliția a fost silită să intervină. Am spus multă vreme că acest film mi se părea cel mai frumos din istoria cinematografiei..."

Cum tot n-avea posibilitatea să facă filme, a început să scrie despre ele prin revistele madrilene. Avea astfel intrare

liberă, dimineţile, la proiecţiile de presă ale caselor distribuitoare, iar seara era nelipsit din sălile cu repertoriu de ambiţie, faimoasele „Vieux Colombier” şi „Studio des Ursulines”.

Într-o zi, aflînd că Jean Epstein, pe atunci cel mai reputat cineast francez, alături de Gance şi L'Herbier, întemeia un fel de Academie a actorului de film, s-a prezentat şi el.

> Cu excepţia mea, toţi ceilalţi elevi erau emigranţi ruşi – îşi amintea, peste ani. Trei săptămîni am luat parte la tot felul de exerciţii de improvizaţie: „Eşti condamnat la moarte, execuţia începe dintr-un moment într-altul...” – spunea profesorul, sugerînd diferite reacţii posibile: un discipol trebuia să fie disperat, un altul patetic, cel de al treilea, sfidător...[2]

Se vede că jocul nu l-a amuzat prea tare pe Buñuel. Totuşi, cum ştia că Epstein pregătea un nou film, *Mauprat*, şi-a luat inima-n dinţi şi l-a abordat la studio, declarînd că, fără pretenţia de a fi retribuit, i-ar mătura şi platoul, numai să-i fie asistent. În următoarele săptămîni Epstein nu să mături i-a cerut, ci să-l ajute pe cameramanul Albert Duverger să facă rost de figuraţie, ba chiar să ţină loc de cascador. A „ţinut loc”, astfel, unui mușchetar din timpul lui Ludovic al XV-lea care, săgetat de o arbaletă, se prăbuşea din vîrful unui zid... Numai cu mătura s-ar fi ales, sigur, cu mai puţine vînătăi, deşi şocul căderii îi fusese oarecum amortizat cu ajutorul saltelelor. Nu-i de mirare că la următorul film al lui Epstein, (în care tot despre o „cădere” era vorba!) *Căderea casei Usher*, s-a văzut avansat secund. Şi toate ar fi mers din ce în ce mai bine dacă, într-o seară, patronul nu i-ar fi propus o misiune suplimentară: să-l secondeze şi pe Abel Gance în efectuarea probelor pentru două tinere actriţe.

— *Cu Gance?* – s-a mohorît brusc aragonezul, care pînă atunci fusese mai mult decît receptiv oricărei solicitări. *Eu am cerut să-l asist pe Epstein, nu pe autorul unui film care nu mi-a provocat decît dezgust*, spuse, referindu-se la *Napoleon*.

Sigur că exagera. Ajuns, ulterior, la vîrsta redactării memoriilor, își permitea să recunoască, de fapt, că triplul ecran al lui Napoleon îl înmărmurise. Dar dincolo de virtuozitatea limbajului, pompierismul viziunii lui Gance nu putea să nu-l stîrnească pe Buñuel criticul. Lipsit de toleranță față de intoleranța tinereții, Epstein i-a ripostat:

— *Cum își îngăduie un mucos* (un petit con!) *să vorbească astfel despre un mare om de cinema? Colaborarea noastră a luat sfîrșit!* și i-a întors spatele pentru totdeauna.[3]

Buñuel s-a aciuit, o vreme, pe lîngă o altă mare personalitate a ecranului francez, regizorul Jacques Feyder care l-a angajat imediat. Tînărul spaniol îi părea cum nu se poate mai potrivit pentru rolul unui contrabandist în versiunea lui *Carmen*, pe care o turna, cu Raquel Meller în rolul titular. În cursul unei filmări, Feyder i-a cerut, ce-i drept fără alte precizări, să treacă pe lîngă Carmen schițînd un gest galant. Docil, contrabandistul s-a executat și i-a administrat, nonșalant, răsfățatei vedete un *pizzo* în cea mai fidelă tradiție aragoneză. Luată prin surprindere, Raquel a uitat și de cameră și de Carmen și i-a întors, îndrăznețului, o răsunătoare palmă, în aceeași bună tradiție hispanică. Urmarea a fost că Buñuel a trebuit să părăsească platoul, doar nu era să plece vedeta! Noroc că Duverger, operatorul lui Epstein, i-a sărit în ajutor recomandîndu-l lui Nalpas, regizor care tocmai turna, cu Josephine Baker în rolul principal, *Sirena de la tropice*. Capriciile acesteia creau pe platou o tensiune insuportabilă.

Convocată într-o zi pentru nouă dimineața, actrița și-a lăsat echipa s-o aștepte opt ore și, cînd, în sfîrșit, a binevoit

să vină, s-a închis în cabină unde a început, turbată, să dea de pereți cu șipurile de machiaj.

— *I s-a îmbolnăvit javra!* – a explicat cineva.

— *Ăsta-i cinematograful!* a suspinat și Buñuel.

— *Ăsta-i cinematograful vostru!* – a tunat, mînios, cineva de alături, un tînăr cu chip spectral. A fost începutul unei prietenii căreia moartea avea să-i pună capăt mult prea devreme.

Pierre Batcheff era originar din adîncul Siberiei, văzuse lumina lumii la Harbin în 1907. După o copilărie trăită la Riga și la St. Petersburg, urmîndu-și, ca o frunză bătută de vînt, tatăl, prin lungi voiaje, din Orient pînă în Spania, învățâ, pe apucate, la școli din Geneva și Lausanne. De la 14 ani, simțise atracția teatrului. Continuîndu-și vagabondajul cu trupe ambulante, ajunse la Paris figurant în piese de duzină. Abia în 1924, un regizor de film, Marcel Manchez îl remarcă și, în doar cîteva luni, iată-l june-prim la modă. Ba avea chiar ambiții de realizator. Ar fi dorit să ecranizeze *Omul invizibil*, romanul fantastic al H.G. Wells, dar consumul de droguri și viața dezechilibrată l-au împiedicat. A sfîrșit, în circumstanțe neclare, în 1932, după ce terminase *Cîinele* lui Buñuel.

Dar să nu anticipăm. Ne aflăm încă în momentul în care, descoperind un prieten, aragonezul intuiește și interpretul ideal al filmului său. Care trebuia făcut! Respins de cinematograful profesionist, cineastul era constrîns să-și încerce debutul pe „scara de serviciu” a filmului „de avangardă”.

„Nici cîine, nici andaluz!”

Pe cînd încă mai frecventa Universitatea, în Spania începutului anilor ’20, Buñuel se împrietenise cu un tînăr pictor, student şi el la Academia San Fernando. Purta, nu fără emfază, o vestă de velur care-i atingea genunchii, o eşarfă lungă, şi o pălărie largă, de fetru, peste pletele, lungi, de boem. Îl chema Dalí, Salvador Dalí. Pictorul va aminti, ulterior, în memoriile sale de „orgiile de la Madrid”, pe care le făceau amîndoi, împreună cu Federico Garcia Lorca. Prietenia aceasta nu fusese afectată nici de timp, nici de distanţe geografice. Într-o bună zi au decis să facă, în colaborare, un film intitulat *Cîinele andaluz*. „Ideea de a face film mi s-a părut mediocră” – va declara, mai tîrziu, Dalí. „Filmul era avangardă naivă [...] m-am gîndit că e vulgar, dar de vreme ce Luis tot avea 60.000 de franci, am acceptat să scriu scenariul. Am luat o cutie de pantofi şi-am scris pe ea: «Un cîine andaluz»”.

Cît despre Buñuel, acesta l-a evocat, ulterior, ca plăsmuit din întîlnirea a două vise. Pentru că, dacă ar fi să-l credem, lucrurile se petrecuseră cam aşa: Buñuel i-a mărturisit amicului său că era obsedat de un vis straniu, un nor retezînd cornul Lunii şi, imediat apoi, un brici despicînd albul unui ochi. La rîndul său, Dalí tocmai visase o mînă pe care mişunau furnici. „Pornind de la visele astea am putea face un film” – ar fi glumit pictorul. Fatală glumă! În mai puţin de o săptămînă, scenariul era scris după un procedeu adoptat de comun acord: să nu fie acceptată nici o imagine cu posibilă justificare raţională, psihologică sau, măcar, culturală. Filmul şi-l doreau deschis exclusiv iraţionalului,

fără legături de condiționare între imagini, concentrat asupra visului. Primul titlu fusese, de altfel, *Es pelogroso asumare a l'nterior* (E periculos să te apleci înăuntru!), originală parafrază la cunoscutele avertismente de la ferestrele tuturor trenurilor lumii. Iată deci, că înaintea „cutiei de pantofi" dalíene, mai existase și o preistorie!

Lucrurile se complică mai mult cînd, dintr-o scrisoare expediată la 10 februarie 1929 de către Buñuel amicului său Pepín Bello, reiese, totuși, că cel puțin inițial, cei doi premeditaseră nu un film, ci o carte. „Voi scrie o carte în colaborare cu Dalí, vara asta și, cînd vom avea prilejul, o alta cu tine. Titlul cărții noastre este acum *Un cîine andaluz*. Dalí și cu mine ne-am prăpădit de rîs descoperindu-l, fiindcă în toată cartea nu-i nici picior de cîine..."

Este foarte plauzibil ca, inițial, proiectul să fi fost unul literar, fiindcă, de la început, Buñuel manifestase veleități de scriitor și, chiar în apogeul carierei sale cinematografice încă mai suspina: „Aș fi dat orice să fi devenit scriitor. Pentru că lumea cinematografului e epuizantă, ca să faci film e nevoie de prea multe persoane în jur. Îi invidiez, de aceea, pe pictor sau pe literat, fiindcă pot lucra singuri, la ei acasă...". Carte sau film – principiul rămînea același: a concretiza, în imagini artistice, viziunile onirice care persistau, obsedant, în memorie.

Fiindcă Buñuel s-a nutrit, întotdeauna, cu voluptate, din nălucirile sale. „Dacă mi s-ar spune: îți rămîne de trăit doar un an; cum ai vrea să-ți împarți cele 24 de ore ale zilelor tale? – aș răspunde: Dați-mi două ore de viață activă și 22 de vis, cu condiția să mi le pot aminti, fiindcă visul nu există decît prin memoria care-l răsfață..." I-a și răspuns, odată, unui producător mexican, care-i reproșa că filmul său n-a

atins metrajul plănuit: „E încă scurt? Nu-i nimic! Îi mai bag un vis și va fi numai bun...".

Dincolo de vorbele de duh, cineastul și-a apărat, mereu, cu strășnicie, predilecția spre stratul oniric al existenței. Mai tîrziu, chiar filme ca *Farmecul discret al burgheziei* și le va plăsmui, în întregime, din vise. Lumea însăși îi apărea ca un nour de vise destrămate, învăluind noapte de noapte, Pămîntul.

Dalí, însă, denumește metoda căutării imaginilor artistice în subconștient *paranoia-criticism*... Dar, în 1929, cînd a fost încheiat scenariul „întîlnirii de vise" (elaborat în șapte zile, după mărturia lui Dalí care adăuga „Ne-am distrat admirabil, scriind textul!"), celor doi autori le-a devenit clar că era vorba de un film provocator, pe care nici un sistem normal de producție nu l-ar fi putut accepta. Buñuel, care avea pe atunci 29 de ani, se umilise să-i ceară mamei sale, cu „împrumut", mijloacele materiale pentru a-l realiza. Deși nu pretinsese prea mult, degetele doamnei Buñuel au tremurat. Îi mai ceruse bani, în repetate rînduri, pentru proiecte fanteziste din care nu ieșise nimic. Ultima oară avusese de gînd, nici mai mult nici mai puțin decît să deschidă... un cabaret! Acum îi venise cheful de cinematograf! Norocul lui Luis a fost că notarul tîrgului a intervenit, convingînd-o pe bătrînă că filmul e totuși o industrie de viitor.

Înarmat cu cei 60.000 de franci de care pomenește Dalí, și-a căutat la Paris prietenii. Operatorul Duverger, Pierre Batcheff și tînăra actriță Simone Mareuil aveau să-i fie colaboratorii. Pe un platou al studiourilor de la Billancourt a terminat turnarea în două săptămîni. Dalí a rămas convins, pînă la capătul zilelor, că el era adevăratul autor al filmului. „Buñuel – cum susținea în *Jurnalul unui geniu* –, mi-a făcut inestimabilul serviciu de a arăta lumii, pe această cale, cine

era geniul şi cine spiritul primar în *Cîinele andaluz* şi *Vîrsta de aur*..."[4]. De netăgăduit este, însă, că în timp ce Buñuel şi-a desăvîrşit o întreagă operă cinematografică, Dalí a tot plănuit, decenii de-a rîndul, revenirea în studiouri, între altele cu un proiect jucat de Anna Magnani *Caleaşca de aur*, fără să izbutească ceva cu propriile puteri şi nu fiindcă i-ar fi lipsit finanţarea.

Dar atunci, în 1929, sosit la spartul filmărilor, se tot plimba pe platou, fără să priceapă mai nimic, ascultînd bizarele indicaţii pe care Buñuel le dădea actorilor: „Uită-te pe fereastră ca şi cum l-ai asculta pe Wagner! Mai patetic chiar...". Batcheff habar n-avea la ce privea... „Asculta Wagner!" „Era spectral şi duhnea a eter de la o poştă..." – avea să-şi amintească Dalí. Actorul se droga, într-adevăr. Cîteva zile după terminarea filmărilor avea, de altfel, să-şi pună capăt zilelor.

Cîinele odată realizat, mai rămînea de stabilit ce se putea face cu el. Pe canalele distribuţiei comerciale n-avea şanse. Rămînea reţeaua sălilor avangardei, dominată, cum era, de suprarealişti, singurii care păreau a iubi dezinteresat cinematograful, ba chiar cu exaltare şi umor. Însă cinematograful tradiţional cel narativ, care avea circulaţie pe ecrane, le părea o aberaţie. „Eroarea picturii e subiectul, eroarea cinematografului, scenariul!"[5] – formulase lapidar Fernand Léger. Semnificativă rămîne istoria filmului *Întoarcerea la raţiune*, al cărui catalizator fusese compatriotul nostru Tristan Tzara. Pregătind, în 1923, una dintre acele gălăgioase seri ale avangardei, el plasase pe afiş şi *Un film de Man Ray*, ştiind, din auzite, că pictorul şi fotograful american filmase cîte ceva. Man Ray („Raza Luminoasă", pe numele său adevărat Emmanuel Radnitsky) înregistrase, într-adevăr, pe

peliculă imaginea unui cofret de ouă, atîrnat de o sfoară și învîrtit ca o morișcă, dar întreg „filmul" său nu dura decît un minut. Pus, totuși, în fața... afișului împlinit, năstrușnicul artist a recurs la un procedeu al cărui patent îi aparținea: *rayograful*. Și-a procurat, adică, o bobină de vreo 30 de metri, a secționat-o într-o cameră obscură, aranjînd fragmente pe masa de lucru, a presărat pe cîteva fîșii, ca un maestru bucătar, sare și piper, pe altele a aruncat, la întîmplare, ace cu gămălie și pioneze. Descoperind, într-un ungher, o sărmană ploșniță rătăcită, a filmat-o cu un zîmbet sardonic și pe ea, iar a doua zi dimineață și-a admirat „opera". Sarea, piperul, gămăliile erau perfect reproduse, în alb, pe fond negru, numai că fotogramele nu mai erau, ca în filmele obișnuite, delimitate. Ray însuși habar n-avea ce-ar fi putut da proiecția lor pe un ecran. A lipit, totuși, benzile una de cealaltă, a adăugat la sfîrșit și cele cîteva fragmente cu cofretul și, la ora spectacolului, avea în mînă o bandă de vreo trei minute și jumătate.

Reprezentația a început cu lecturi din poeme criptice de Aragon, Breton și Éluard, în acompaniament de aplauze, mîrîieli și șuierături. Pe scenă, a apărut apoi Tzara, care a anunțat proiecția „în premieră mondială" a filmului *Întoarcerea la rațiune* turnat „într-un moment de luciditate, de către celebrul om de artă Man Ray". Scaunele au încetat să mai scîrțîie, spectatorii s-au destins. Cînd s-a stins lumina în sală, s-a luminat ecranul, într-un soi de furtună de zăpadă ai cărei fulgi zburau de jos în sus, apoi acele cu gămălii albe, enorme, au început să se rostogolească încrucișat, într-un dans diabolic, a urmat, curînd, și ploșnița itinerantă care se grăbea, disperată, să scape din încadratura ecranului... În sală se și auziseră două-trei șuierături cînd, din fericire,

filmul s-a rupt. În timp ce proiecționistul cîrpea pelicula, sala rămasă în obscuritate încă mai spera într-o revelație. Dar secvența următoare a fost un tors nud, zebrat cu lumină. Cînd a mai apucat să se învîrtă ca un titirez și cofrajul, nimic nu mai putea împiedica izbucnirea vacarmului. Un spectator huiduia dezlănțuit, un altul îi riposta partizan. În întuneric, răsunau înjurături, urmate de icnetele păruielii care se încinsese. Cînd s-a aprins lumina, nimeni nu mai privea ecranul...

> Postați la intrare din timp în vederea încăierării previzibile – *relatează Ray* – polițiștii s-au grăbit să intervină cu evacuarea sălii. Dar încleștarea continuă și în stradă, pe trotuare. Cît despre mine, eram ultimul care să regrete incidentul. El se declanșase salutar, la capăt de bobină. Spectatorii mei ieșiseră convinși că filmul fusese mai lung și că ei îi rataseră mesajul. Incidentul îmi aducea un plus de prestigiu!...[6]

Pe acest Man Ray l-a cunoscut debutantul Buñuel, într-o bună zi, pe cînd căuta o ieșire în lume filmului său. Ray l-a convocat pe Aragon dorind, amîndoi, să se convingă că misteriosul *Cîine andaluz* reprezintă o operă care ar putea fi sprijinită de grupul suprarealist. A doua zi dimineață, într-o mică sală de proiecție, examenul avu loc...

„Cave canem!"

Pe ecran apăru, nu o ploaie cu gămălii „à la Raÿ", ci chiar portretul tînărului cineast ascuțindu-și, tacticos, briciul pe o curea groasă din piele. Apoi pufăind, blazat, din țigara de la colțul gurii, îi încearcă tăișul pe unghie. Pe cer, cornul Lunii

pare despicat de un fir subțire de nor. O actriță își deschide larg ochiul pe care rama briciului îl secționează, în gros-plan, lăsînd să se scurgă o lacrimă imensă. Ray și Aragon care, în reprezentațiile suprarealiste văzuseră destule, se cutremură de oroare și urmăresc evenimentele cu atît mai captivați.

O fată cufundată în lectura unui volum pe coperta căruia recunoaștem o reproducere după *Dantelăreasa* lui Vermeer (obsesie a lui Dalí!), e parcă tulburată de un zvon pe care mutenia filmului nu-l poate transmite spectatorului. Se apropie de fereastră. Pe stradă, un tînăr îmbrăcat excentric, mergînd pe bicicletă într-un echilibru precar, cu mîinile pe coapse, s-a prăbușit chiar în fața intrării. Ceva mai tîrziu îl vom putea recunoaște pe Batcheff care a încremenit în mijlocul unei încăperi, contemplîndu-și mîna pe care mișună furnici. Mîna lui Dalí, am spune dacă, aproape 40 de ani mai tîrziu, n-am fi revăzut-o peste un furnicar, în *Simon al deșertului*. Aragon și Ray n-au de unde să știe însă, ce va aduce viitorul și nici ce se ascunde în trecutul lui Buñuel. Ei urmăresc cum o gloată de curioși s-au strîns, la o intersecție, în jurul unei fete care rostogolește prin praf, cu ajutorul unui băț, o palmă umană, o palmă desprinsă de braț. Dar apare „forța publică" s-o mustruluiască, fiindcă nu șade bine să dai de-a dura palme fără stăpîn, pe caldarîmul public. Polițaiul ia corpul delict, îl așază, grijuliu, într-o cutie și i-l înmînează tinerei după care, autoritar, împrăștie mulțimea curioșilor. În mijlocul străzii a mai rămas, imobilă, doar fata, singură în calea vehiculelor. Comportare riscantă fiindcă botul unui automobil care țîșnise ca un bolid a lăsat-o, lată, pe carosabil.

Din nou în interior unde Batcheff pare să fi devenit victima unui acces de turbare. Își înșfacă, brutal, de sîni,

partenera, o supune unor dezmierdări de călău, în timp ce imaginea fanteziei dezlănțuite a personajului, o îmbracă și o dezbracă alternativ. În fața acestei distrugătoare patimi fata se retrage inhibată, căutîndu-și salvarea în altă încăpere. Dar, prin ușă, bărbatul a apucat deja să-și strecoare mîna! Mîna lui dezgustătoare pe care mișună furnici...

...Cînd în sală s-a aprins lumina, examinatorii par încîntați. Ăsta, da, film suprarealist! El trebuie, cu orice preț, să ajungă la public și, ca faimosul domn Jourdain al lui Molière care face proză fără s-o știe, află și Buñuel că, împreună cu Dalí, practicaseră dicteul automat, metodă preconizată de Breton ca fiind unica în stare să restituie spiritului funcția inițială. „Era vorba – va rezuma Dalí în *Jurnalul unui geniu* – de transcrierea spontană a gîndului fără nici un control din partea rațiunii, a esteticii sau a moralei".

La cafeneaua Cyrano, Buñuel îl va cunoaște, timorat, pe proorocul mișcării suprarealiste, Max Ernst, înconjurat de „apostolii" Sadoul, Éluard, René Char, Pierre Unik. Grupul se dedica urmăririi perseverente a iraționalului și explorării subconștientului. Deranja, poate, habitudini, dar deschidea noi perspective artei. Pe Buñuel îl recunosc, instantaneu, ca făcînd parte „din familie". Îi strîng mîna cordial și-i promit să nu lipsească de la premieră. Asta poate ascunde și o amenințare fiindcă, la ultima gală a suprarealiștilor, în februarie 1928, grupul huiduise, frenetic, filmul lui Germaine Dulac, *Scoica și preotul*, numai fiindcă Antonin Artaud, autorul scenariului, se plînsese că textul i-ar fi fost denaturat. Or, Buñuel e lucid, filmul sacrificat nu era rău deloc.

Astfel că, pentru seara de la Ursulines, debutantul își ia măsuri de precauție cel puțin bizare: își umple buzunarele cu pietre, gata să le lanseze în obrajii celor care ar îndrăzni

să fluiere filmul. Ocupă, de altfel, o poziție strategică în spatele ecranului, de unde oricum are de mînuit un gramofon, alternînd tangouri argentiniene cu fragmente wagneriene. În sală, inamicul nevăzut, publicul, e alcătuit dintr-un mănunchi de celebrități: poetul Jean Cocteau, arhitectul Le Corbusier, compozitorul Georges Auric, pictorul Pablo Picasso și alți intelectuali de prim rang, atrași aici de insolitul manifestărilor suprarealiste. După ultima imagine a *Cîinelui*, aplauzele nu mai contenesc. În spatele ecranului, înainte de a ieși la rampă, realizatorul se debarasează discret de „muniție", mulțumind apoi smerit, generozității publicului.

În zilele următoare, sala cinematografului e luată cu asalt de curioși, iar comentariile criticii sînt delirante. Filmul e atît de ambiguu, încît fiecare poate găsi, în el, ce dorește. Pentru un tînăr cineast din Nisa, pentru un anume Vigo, de pildă, el reprezintă chintesența subversiunii!

Cave Canem, avertizează viitorul autor al *Atalantei*. „Ferește-te de cîine că... mușcă. Teribil, acest Buñuel. Acceptăm toate monstruozitățile lumii noastre și nu suportăm imaginea ochiului unei femei despicat, cu briciul, pe ecran? Dar această imagine din prolog ne asigură că filmul e caracterizat de un alt mod de a vedea realitatea decît cel obișnuit..."

Atrăgînd atenția asupra siguranței regiei, măiestriei eclerajului, abilității asociațiilor vizuale, logicei sordide a visului, admirabilei confruntări permanente dintre subconștient și rațional, Vigo vede în *Cîinele andaluz* „expresia candorii în fața lumii pe care o acceptăm (fiindcă avem lumea pe care o merităm), această lume de renunțări, de renegări, de regrete întristat romantice [...] *Cîinele andaluz* urlă" – avertizează Vigo, pentru a se întreba imediat apoi: „Al cui să fie hoitul?"[7].

Iar un alt tînăr, din București de astă dată, vede în scurt-metrajul lui Buñuel „...un adevărat film revoluționar, prin maniera cu totul descătușată cu care tratează scenele erotice...”. „Eroticul pe ecran – afirmă în revista avangardistă *Unu* semnatarul articolului, Geo Bogza – a fost tratat, chiar în filmele celor mai puternici regizori în maniera ușuratică a ilustrațiilor din *La vie parisienne*, exploatîndu-se fără nici un scrupul acest procedeu care există și place dintr-o dată [...] într-al cărui delir s-a dezvoltat și a putut deveni idol un dobitoc frumos ca John Gilbert sau ca răposatul Rudolph Valentino [...] De aceea e o bucurie și o sărbătoare a pupilei această fotografie din *Un chien andalou*, de o puritate desăvîrșită și care, ca un antidot, curățâ veranda ochilor de tot mucegaiul, de toate posomorîrile suferite [...]” Bogza vede în imaginea *Câinelui*, o fotografie dinamită care „va submina și va face să plesnească în țăndări imaginea cabotinizată a vedetelor de pînă acum...”[8].

Asupra erotismului se concentrează, de altfel, majoritatea comentatorilor, mai puțin sensibili la aspectele politice și sociologice ale revoltei buñueliene. Mai ales momentul central, în care Batcheff e oprit, din elanul său spre Simone, de două frînghii pe care se opintește să le tragă după sine, suscită interminabile glose. În pași ritmați de tango argentinian, eroul urnește din loc o misterioasă încărcătură care se dezvăluie, treptat, a fi alcătuită din două piane, cu două hoituri de catîri pe ele de care mai sînt atîrnați și doi seminariști! Unul dintre cei doi e chiar Dalí care va povesti mai tîrziu cum a fost pregătită de filmare secvența:

> Pentru ca să pară putrezi, am turnat clei peste catîri, i-am machiat, le-am mărit orbitele cu ajutorul unor foarfeci, le-am

tăiat buzele să-şi sticlească dinţii. Păreau că încă îşi vomau propria moarte! Efectul era la fel de lugubru ca atunci cînd strîngi într-o cameră 60 de coşciuge...

Dar nimeni nu putea prevedea comentariile inspirate de această secvenţă... Buñuel însuşi va rămîne siderat de modul în care-i este decriptată imaginea: elanul eroului (sexualitatea) ţinut în frîu (frînghiile) de către prejudecăţile religioase (seminariştii) şi de educaţia burgheză (pianul şi... catîrii!).

După părerea lui Sadoul care, ca membru marcant al grupului suprarealist se aflase în centrul evenimentelor, Buñuel şi Dalí căutaseră, în realitate, scriind acest scenariu, accesorii cît mai trăsnite, fără a avea intenţia de a le conferi vreun sens anume[9]. Această goană după efecte care uluiesc, tari şi insuportabile, era o deformare pe linia concepţiei eisensteiniene a montajului de atracţii... Freddy Buache observă, totuşi, că, independent de intenţiile cineastului, secvenţa funcţionează prin adevărul său aluziv, ca un simbol, vizînd întreg balastul pe care un bărbat trebuie să-l care după el pentru a se apropia de femeia pe care o doreşte[10]. Unui alt distins exeget, istoricul francez Jean Mitry, secvenţa îi părea tocmai de aceea, ratată, nefiind, după el, decît un asamblaj laborios de analogii şi asociaţii de idei (pian – burghezie, seminarişti – religie) concepte puse în imagine, şi nu imagini din ciocnirea cărora ar scăpăra idei, aşa cum se întîmplă în secvenţa străpungerii ochiului. „E vorba, mai curînd – conchide Mitry – de un suprarealism literar aplicat cinematografului, decît de unul cinematografic..."[11] Iar Dalí însuşi nu va vedea în ceea ce a reuşit Buñuel decît animarea propriei sale picturi!

Constatăm deci că „urletul" *Cîinelui* buñuelian mai stîrneşte controverse chiar şi peste decenii. Nu degeaba avertiza

Vigo: *Cave canem!* Efect la care chiar autorul nu s-ar fi așteptat, pentru care însuși succesul de public al filmului său a devenit... surpriză incomodă. Faptul că a ținut afișul opt luni de zile neîntrerupt, lucru cu totul neobișnuit pentru efemerele experiențe ale avangardei, a scos în evidență că mecanismul provocator al jocului pur și simplu nu funcționase! Să nu uităm că suprarealiștii se pretindeau militanți revoluționari, angajați cu armele lor specifice împotriva societății burgheze. Acesteia ei nu-i opuneau nici subversiune politică nici revendicări economice; arma principală înscrisă în programul lor de idei era scandalul.

Împotriva inegalităților sociale, a exploatării omului de către om, a religiei, militarismului colonialist, scandalul le-a apărut, multă vreme, suprarealiștilor, ca fiind revelator și atotputernic, capabil să proiecteze lumină asupra resorturilor odioase ale sistemului pe care-l acuzau... – explică, în memoriile sale, cineastul. Foarte curînd, un număr dintre ei a trecut de la provocarea propriu-zisă la singura mișcare care ne apărea pe atunci ca revoluționară, cea comunistă. Adevăratul scop al suprarealismului nu fusese o nouă mișcare literară, ci acela de a provoca pulverizarea unei societăți detestabile, de a schimba viața...

Membrii mișcării credeau că ar putea schimba perfidul mecanism social prin arme atît de inofensive precum sfidarea, contestația și scandalul cultural. Pînă la urmă, din toată gălăgia, nu s-au mai ales decît cu nostalgia scandalului. În 1955 cînd, trecînd prin Paris, Buñuel i-a făcut o vizită lui Breton, acesta, îmbătrînit și cuminţit, i-a spus: „Ce timpuri anoste trăim, dragă! Ai remarcat că nu mai sînt scandaluri?”[12].

Or, succesul neprevăzut al *Cîinelui andaluz* nu putea fi nici înțeles, nici tolerat, la vremea aceea, de către grupul lui

Breton. Ei vedeau cum, deşi publicul fremăta biciuit de şocurile vizuale preparate de Buñuel, sălile continuau să rămînă pline, ba existau chiar spectatori, mai slabi de înger, care leşinau în timpul proiecţiei, iar reporterii susţineau că mai înregistraseră în sală şi... două avorturi spontane! O publicaţie de lux, *La Révue du Cinéma*, editată de celebra firmă Gallimard, îi solicitase lui Buñuel scenariul *Cîinelui*, pentru a-l publica. S-a întîmplat ca, în aceeaşi perioadă, să-l solicite şi revista *Varieté*, scoasă de suprarealiştii din Bruxelles. Buñuel le-a răspuns, nu fără regret, că cedase scenariul editorului Gallimard. Cîteva zile mai tîrziu, s-a văzut convocat în apartamentul lui Breton, în faţa unui adevărat complet de judecată. Rechizitoriul, susţinut cu vigoare de Aragon, îl acuza pe cineast de conivenţă cu „presa burgheză". Şi, la urma urmelor, cum putea un film, premeditat ca o sfidare, să facă săli pline de luni de zile? Singur în faţa „judecătorilor", Buñuel a îngăimat o apărare ineficientă. După care, îngrozit, l-a auzit pe Breton spunînd: „Ăsta poate că ne mai aduce pe cap şi poliţia!".

> M-am găsit în faţa unei dramatice dileme – avea să relateze Buñuel în memorii. Chiar dacă excesele acuzării pot trezi azi un zîmbet, procesul meu de conştiinţă a fost foarte viu, primul pe care-l trăiam. Întors acasă, fără să pot închide ochii, îmi spuneam: „În definitiv sînt liber pe actele mele. Aceşti oameni n-au nici un drept asupra mea. Nici unul dintre ei nu înseamnă mai mult ca mine...". Dar o altă voce o acoperea pe cea dintîi: „Trebuie să admiţi, totuşi, că au dreptate. Tu accepţi drept unic judecător conştiinţa ta. Te înşeli! Oamenii ăştia te-au primit ca pe unul de-ai lor. Cît despre libertatea ta, ea nu-i decît o fantomă care parcurge lumea învăluită în ceaţă. Ai vrea s-o prinzi, dar... degeaba! Îţi scapă mereu. Nu-ţi rămîne, pe degete, decît urma-i jilavă!...".[13]

S-a întors, înfrînt, la prietenii săi, să-i întrebe ce mai era de făcut ca să repare „greșeala". Aceștia l-au expediat la Gallimard, sub escorta lui Éluard, ca să împiedice tipărirea scenariului. Editorul le-a ripostat că nici nu poate fi vorba de așa ceva, întrucît textul e deja cules și se află în pagini.

În vederea unei noi decizii, au făcut cale întoarsă la Breton. Sentința lui a fost necruțătoare: autorul vinovat trebuia să-și procure un ciocan, să se întoarcă la editor și să distrugă zincul! Dacă ar fi fost pus în practică, n-ar fi fost acesta singurul prejudiciu adus culturii franceze prin terorismul dogmatic exercitat de patriarhul suprarealiștilor. În 1986 a făcut vîlvă, în Franța, miraculoasa descoperire a două sute de pagini din romanul *Défense de l'infini* pe care Louis Aragon îl scrisese cu șase decenii înainte și pe care autorul însuși îl considerase iremediabil pierdut. Ce se întîmplase cu manuscrisul? Fiindcă Breton afirma că romanul ar fi, prin definiție, un gen literar nociv, Aragon sacrificase focului peste cinci sute de pagini ale unui manuscris pe care, în 1986 specialiștii aveau să-l aprecieze ca de înaltă valoare literară, așa cum menționa *Le Monde*, în 31 octombrie al acelui an.

O experiență la fel de dureroasă a trăit, în contact cu suprarealiștii, și Salvador Dalí.

> Gala a fost prima – va scrie în *Jurnalul unui geniu* – care m-a avertizat că mă așteaptă același fel de contestări printre suprarealiști ca oriunde în altă parte și că, în fond, nu erau decît niște burghezi [...] Așadar, bine îmbibat de tot ce publicaseră..., mi-am făcut intrarea în grup, înarmat cu buna mea credință foarte iezuită, dar cu gîndul ascuns de a ajunge repede lider [...] Am luat deci suprarealismul în serios, fără să neglijez nici sîngele, nici excrementele de care erau pline ochi

toate diatribele lor [...] Eram însă hotărît. Dacă nu voiau să-mi accepte c....tul pe care atît de generos li-l ofeream, aveam să-mi păstrez bogăția și aurul numai pentru mine...

Dar cu Breton nu se glumea. Așa încît Buñuel s-a supus fără crîcnire tuturor încercărilor. S-a întors la tipografie, supraveghiat de Éluard, și cu ciocanul ascuns sub impermeabil, pentru ca să constate acolo că primele exemplare ale revistei se aflau de acum în vînzare! Tot ceea ce s-a mai putut face a fost ca revista belgiană să publice, și ea, scenariul bucurîndu-se totuși de exclusivitatea unei prefețe incendiare semnate de autor. Scuzîndu-se pentru nedoritul succes al *Cîinelui*, Buñuel se întreba public: „Ce pot să mai fac eu împotriva parveniților oricărei noutăți, chiar dacă această noutate le ultragiază convingeri adînci, împotriva acestei gloate imbecile care găsește frumos și poetic ceea ce, în fond, nu-i decît un act al disperării?..."[14].

Declarațiile de acest gen nu erau, însă, suficiente pentru a înlătura suspiciunea prietenilor de idei. Talentul le-a apărut totdeauna suspect dogmaticilor. Buñuel ar fi trebuit, acum, după părerea lor, să se reabiliteze ca autor de film, printr-un adevărat tur de forță, adică un incontestabil scandal. Cineastul a pornit imediat, cu elan, la atac. Ideile și le nota de la o zi la alta. Pe ecranul interior, derula imagini cu care și-ar fi putut perpeli publicul. Vedea, de pildă, un car cu muncitori cheflii, traversînd un salon monden sau un tată exasperat administrînd corecția capitală, cu arma de vînătoare, zgîmboaiului său neastîmpărat. Filmul se întrezărea, nu însă și mijloacele cu care să-l facă. Avangardiștilor le flutura vîntul prin buzunare. Nu de acolo puteau veni banii. Cineva i-a vorbit de vicontele de Noailles, cunoscut Mecena al Parisului

care, spuneau ei, adorase *Cîinele andaluz* și ardea de dorință să-l cunoască pe autor. În primul moment, oferta a stîrnit în Buñuel incoruptibilitatea militantului: de la aristocrați nu aștepta nimic! In cele din urmă, la insistența amicilor săi, soții Auric, suprarealiști și ei, a cedat și a pătruns, buimăcit, în palatul împodobit cu strălucitoare opere de artă.

După un dejun copios, în fața focului de vreascuri arzînd în șemineu, Charles de Noailles i-a propus să-i finanțeze un scurt-metraj sonor. S-ar fi bucurat de toată libertatea de acțiune, impunîndu-i-se o singură condiție: muzica filmului să fie a lui Stravinski cu care vicontele încheiase un contract. Buñuel nu găsea, însă, nici o afinitate cu „muzicianul burgheziei". Fusese singura condiție pe care o ridicase vicontele, dar intransigentul cineast o respinsese și pe ea. Fără un moment de ezitare, finanțatorul s-a resemnat, oferindu-i, chiar, noului său angajat, un avans cu care acesta avea să sărbătorească revelionul anului 1930.

De la scorpioni la episcopi...!

Prima reacție a lui Buñuel a fost să se repeadă în Spania la prietenul său Dalí, alături de care să încropească scenariul. Dar farmecul colaborării de odinioară părea să se fi destrămat. Dalí nici nu prea se mai sinchisea de film, prea era obsedat de pasiunea sa pentru Gala, soția infidelă lui Paul Éluard. Cei doi amici nu mai găseau teren de înțelegere, își respingeau, reciproc, propunerile ca inutile, iar fermecătoarea intrusă se amuza să toarne, sistematic, gaz peste foc. Într-o zi, după un picnic bine garnisit cu băutură printre niște stînci izolate, scos din sărite, după o interminabilă dispută cu Gala,

cineastul își amintește (în memoriile sale) că i-a înfipt mîinile în gît. „Dalí, în genunchi, mă implora să-i dau drumul. Furios cum eram, îmi păstrasem, totuși, controlul" – ne asigură memorialistul. „Știam că n-o voi ucide. Tot ceea ce doream era să-i văd un pic vîrful limbii ivindu-se printre dinți..."

Sigur că după acest incident, care lasă să se întrevadă latura Sade a personalității lui Buñuel, tot ce i-a rămas de făcut a fost să se separe de Dalí și să-și scrie singur scenariul, la Hyeres, pe domeniul lui Charles de Noailles. Ziua se refugia, în liniște și singurătate, iar seara le citea gazdelor pagini din scenariu, pe care acestea le găseau delicioase. În climatul stimulator, nu-i de mirare că scenariul s-a întins, acoperind un film de aproximativ o oră, cu atît mai mult cu cît, chinuit, poate, de remușcări, Dalí îi expediase, totuși, cîteva idei. Ca de pildă o scenă în care un trecător, purtînd un pietroi pe creștetul capului, trecea prin fața unui monument înfățișînd un trecător cu un bolovan pe creștet. Idee nostimă, ce-i drept, dar nu suficientă pentru a argumenta atitudinea de mai tîrziu a lui Dalí, care își revendica paternitatea filmului în care el ar fi dezvăluit mecanismul ignobil al societății! Mai modest, Buñuel se mulțumea să-și definească opera drept un film al iubirii nebune și imposibile, al atracției irezistibile ce împinge, unul spre celălalt, un bărbat și o femeie.

Pentru rolul bărbatului se gîndise la actorul fetiș al filmului francez „de calitate", Gaston Modot. Era un condotier al artelor care începuse ca pictor, alături de Picasso și Modigliani, apoi făcuse... pugilism, participase activ la căutările cele mai teribiliste ale avangardei, dar devenise și interpret favorit pentru realizatori atît de diferiți ca Delluc și Dulac,

Clair și Pabst! Unde mai pui că fredona serenade andaluze și se declara, în gura mare, îndrăgostit de Spania lui Buñuel. Ca parteneră i-a ales-o pe Lya Lys. Iar pentru apariții episodice a sunat mobilizarea întregului grup suprarealist.

La sfîrșitul lui noiembrie 1930, în plină inimă a Parisului, în sala Pantheon, Buñuel trăia emoțiile noii premiere. La intrare, soții Noailles strîngeau, ceremonios, mîna invitaților de elită și, după consumarea proiecției, s-au postat, iar, la ușă, pentru a colecționa impresii. Cei mai mulți dintre oaspeți se grăbeau, însă, să părăsească locul fără un cuvînt... Ceea ce numai semn bun nu părea să fie.

A doua zi, vicontelui i s-a comunicat că fusese exclus din clubul său diplomatic iar, la sfîrșitul săptămînii, a fost nevoit să-și trimită mama la Vatican pentru a preveni o excomunicare ce apărea ca inevitabilă.

Vîrsta de aur, noul film-provocare al lui Buñuel izbutise să reziste pe ecrane șase zile încheiate. La 3 decembrie 1930, extremiști de dreapta, manipulați nu se știe de cine, au luat cu asalt Pantheonul, împroșcînd cu cerneală ecranul, aruncînd printre bănci bombe fumigene și distrugînd pînzele expuse de Miró, Dalí și Max Ernst în foaierul cinematografului. „Tablourile ar fi valorat azi cel puțin o sută de milioane de franci" – evalua, un specialist, în anii '60.

Imediat apoi, într-o acțiune evident conjugată cu cea dintîi, presa de dreapta și-a concentrat tirul asupra filmului: „Ce așteptați, domnule prefect de poliție, ca să interveniți cu mătura?" – întreba, retoric, *Le Figaro*; „Haide, domnule Chiappe!"[15], îndemna o altă gazetă. Asmuțit astfel, faimosul șef al poliției franceze nu s-a lăsat așteptat. La 11 decembrie era anunțată oficial interzicerea filmului, care avea să rămînă sub obroc o întreagă jumătate de secol.

E adevărat și că interdicția a stimulat curiozitatea celor care-și puteau permite vizionări private. Printre aceștia s-a numărat și reprezentantul parizian al casei *Metro*. Și-a procurat pelicula, a încărcat-o, fremătînd de curiozitate, în cabina sa de proiecție și a privit ecranul...

„Film sonor și vorbitor!" – vestea un carton la începutul genericului și chiar că era unul dintre primele talkies realizate în Franța anilor '30, dar nu începéa, așa cum se obișnuia, cu un balet fastuos, cu sute de girls arătîndu-și gambele ademenitoare, ci cu... un documentar despre picioarele și cleștii scorpionilor! Entomolog pasionat cîndva, Buñuel prezenta una dintre cele 27.000 de specii de arahnide, cu coada formată din cinci articulații prismatice, dintre care una încărcată cu venin. După ce examina, sub lupa obiectivului, cleștii amintind de labele racului, documentarul căpăta dramatism înfățișînd o luptă între scorpioni și, pentru divertisment, un atac comun împotriva unui șobolan. După ce șobolanul era definitiv doborît, urma titlul „Cîteva ore mai tîrziu...".

Mai tîrziu... după ce?

Aici Buñuel schițează o tumbă logică asupra căreia merită să zăbovim un pic. Imaginile despre scorpioni privesc, în filmul său, un timp abstract, general, al speciei. Ceea ce va urma cîteva ore mai tîrziu reprezintă un salt într-un univers diferit, cel epic. Salt pe care Buñuel îl realizează simulînd, nonșalant, că n-ar exista nici o schimbare de plan. Din punct de vedere al speciei umorului, întîlnim aici dejucarea unei așteptări a publicului, pervertit de inerția structurilor narative ale cinematografului comercial. Această sofistică schimbare de figură intervine, însă, nu pentru a mistifica, ci pentru a dezvălui mistificarea... Parodia scoate la iveală

mecanismul convențional al standardelor narațiunii cinematografice sclerozate.

Așadar cîteva ore mai tîrziu..., cîteva ore după modul de viață al scorpionilor, Buñuel va urmări, într-un peisaj de litoral stîncos, oficierea unei liturghii de către un grup de prelați în straie strălucitoare. Unicul lor martor este un ins zdrențăros, înarmat cu o pușcă rudimentară care, coborînd, împleticit, crenelurile de bazalt, se avîntă spre sălașul briganzilor, strigînd: *Au venit! Au venit!*

Briganzii sînt suprarealiștii și cei mai fideli prieteni de idei ai lor, travestiți într-o sumbră adunătură de pomanagii, ca aceea strînsă, mai tîrziu, în jurul Viridianei, trențăroși pregătind febril tot felul de scule bizare: clești, lanțuri și odgoane. *La arme! Să-i prindem!* – urlă șeful bandei (sub chipul căruia inițiații îl recunosc pe Max Ernst) și după o demonstrație de instrucție militară, coțcarii o iau din loc cu excepția unui sceptic, Pierre Prévert! *Voi sînteți niște exaltați. Aveți și arme!...* se scuză el, tolănit pe paie, în timp ce grupul bravilor trece la atac. Brigandul cel sceptic are, însă, pînă la urmă dreptate. Exasperați, dar extenuați, atacatorii lasă în urmă-le combatant după combatant, prăbușiți de slăbiciune sau, poate, fără moral, și ultimul rămas în marș, Max Ernst, mai aruncă o privire descurajată spre largul Mării, înainte de a se abandona sfîrșitului, răstignit pe o stîncă. Să fi fost filmat cîțiva ani mai tîrziu, episodul putea fi luat drept aluzie la războiul civil din Spania!

În același golf pătrunde, apoi, o adevărată flotilă de mici ambarcațiuni din care coboară demnitari în haine de gală, diplomați, jandarmi. Lunga suită mișună în dezordine printre stînci și se oprește în fața unor mumii în sutană, moaștele preoților de odinioară. Un domn cu cilindru își drege glasul

pregătind inevitabilul discurs. Asistența îi așteaptă primele cuvinte cu încordarea cu care publicul primelor filme vorbitoare ținea să se convingă de sincronismul sunetului cu mișcarea buzelor.

Numai că, în locul tiradei se aude un geamăt voluptuos de femeie fericită. Ceva mai departe de locul solemnității, asistența va descoperi, oripilată, un cuplu pătimaș înlănțuit într-un ritual erotic, așa cum, mult mai tîrziu, în *Farmecul discret al burgheziei*, soții Sénéchal își lăsau musafirii de izbeliște, refugiindu-se în grădina casei, mînați de o aprigă și de neamînat sete a simțurilor. În *Vîrsta de aur*, partenerii abia dacă mai pot fi despărțiți cu sila. Grosplanul femeii privind cu regret și îngrijorare mulțimea intrușilor este succedat de cel al bărbatului tîrît de doi polițai. Un vulcan noroios își aruncă materia în clocot pentru ca, pe coloana sonoră, să se audă (înaintea lui *On purge bébé* al lui Renoir) zgomotul jetului de apă de la toaletă.

E ciudat că, numai cu doi ani înaintea apariției lui *Âge d'Or*, unul dintre pasionații suporteri români ai lui Buñuel, poetul și ziaristul Geo Bogza, transcria o strofă geamănă cu secvența amoroasă a cineastului spaniol:

...ne-am pipăit urlînd de plăcere și ură
peste noi oamenii au azvîrlit cu var,
dar răscolind în carne un episod murdar
făcutu-ne-am, prin asta, iubirea tot mai pură...

Exegeții lui Buñuel comentează, îndeobște, cu toată seriozitatea ceea ce se întîmplă pe ecran („dragostea dintre două ființe libere împiedicată de forțe sociale represive" etc., etc.) în vreme ce noi înclinăm să vedem, acolo, mai

curînd o înlănțuire de gaguri macabre. S-ar părea că în literatura de specialitate nu s-a făcut, în suficientă măsură, distincția între suprarealismul liric, chiar patetic, al lui Éluard sau Breton și cel sarcastic, propus de Buñuel. Cu o ironie manifestă, acesta înregistrează solemnul discurs al oratorului: „Sculpturile pietrificate pe care le vedeți sînt elocvente pentru gloriosul trecut al acestor locuri. Rămășițele bravilor episcopi majorcani care au pus bazele viitorului oraș trebuie cinstite cum se cuvine. În memoria lor vom ridica, aici, un obelisc...”.

Și, în vreme ce distinsa asistență aclamă tradiționala punere a pietrei de temelie, pătrundem într-un nou documentar, de astă dată nu entomologic, ci geografic: o suită de imagini ale Romei imperiale (aluzie la delirul mussolinian?), aspecte ale Vaticanului cu Sfîntul Părinte în celebrul balcon, forfota vieții moderne. „Cîteodată, duminica...” ne avertizează un insert, urmat de imaginea unei străzi pe care zidurile se dezintegrează. „Aspecte diverse și pitorești ale marelui oraș...” anunță un alt carton, succedat de imaginea cîtorva obsesii dalíene: un trecător izbește, distrat, cu bombeul, o vioară ce zăcea pe caldarîm, apoi o strivește, dezlănțuit, sub călcîi; un altul defilează cu piatra pe creștet prin fața statuiei-duplicat. În acest context excentric, amantul continuă să fie tîrît pe străzi de către cei doi polițiști, în vreme ce Lya Lys privește melancolică vastul salon în care-i explică mamei sale cum și-a rănit degetul bandajat. Apoi urcă, alene, spre dormitor unde constată că, în patu-i somptuos, și-a făcut sălaș... o vacă. Animalul rumegă liniștit, femeia îl îndepărtează fără a se arăta surprinsă, de parcă ar fi o pisică și dangătul tălăngilor de la gîtul nostimului patruped va mai însoți, o vreme, pe banda sonoră, suita ulterioară a evenimentelor.

Chiar și „evadarea" prizonierului se petrece într-un mod cu totul original. Într-un moment de revoltă el le prezintă escortatorilor diploma sa de „înalt delegat și comisar regal", decernată de A.I.B. (Adunarea internațională de binefacere). „De înaltul dvs. spirit de sacrificiu depinde viața a sute de copii, femei și bătrîni și, în plus, onoarea țării angajate într-o atît de binefăcătoare acțiune" – cuvîntează, chiar, într-un flash-back, președintele onorabilei A.I.B.

Intimidîndu-și escorta, „comisarul binefacerii" oprește un taxi și, înainte de a dispărea în el, doboară, printr-o lovitură de bombeu bine țintită, pe cel dintîi dintre orbii care vor rătăci prin filmele buñueliene. E tot atît de adevărat, însă, că într-un interviu televizat Dalí se lăuda că lovise un orb. „Mă enervează cînd îi văd umblînd pe stradă... I-am tras una de nu s-a văzut. M-am comportat într-o manieră suprarealistă!"[16]

Cît despre îndrăgostiții lui Buñuel, aceștia se vor regăsi în salonul plin de lume bună al părinților iubitei, în care inițiații se amuză, azi, identificîndu-i pe Valentine Hugo, Pierre Prèvert, pe faimosul ceramist spaniol Artigas, bun prieten al lui Picasso, grimat cu niște mustăți enorme (ornament care, amintind Ambasadei Italiei de cele ale regelui Victor Emanuel, aveau să provoace un viguros și ridicol protest diplomatic). Prin mulțimea fracurilor și rochiilor decoltate trece, liniștită, o șaretă plină cu muncitori la care opintește o gloabă, gag extras, parcă, dintr-o farsă a fraților Marx, numai că, la Buñuel, ceva mai devreme.

În curte, un paznic inimos care-și joacă puștiul pe genunchi, își răsucește, concentrat, o țigară. Neastîmpărat, zgîmboiul îi dă peste mînă și tatăl scapă tutunul. Furios, dă să-l urechească, numai că strengarul, mai sprinten, se smulge și

fuge cît îl țin picioarele. Vexat, părintele îl doboară cu un foc de armă. Crima nu tulbură decît pasager buna dispoziție a invitaților. Dinspre bucătărie o servantă lansează un țipăt sinistru. În spatele ei, limbi de flăcări țopăie într-un dans nebun. Petrecerea continuă nestingherită. Protipendada își trăiește existența proprie, propriile-i scandaluri și dezastre. Ca de pildă momentul în care Gaston Modot, reținut într-o conversație exasperantă cu mama iubitei deși privirea Lyei Lys îl atrage magnetic, îi șterge o palmă bătrînei, fiindcă i-a pătat, din neatenție costumul, cu alcool. Aceiași martori care nu reacționaseră la uciderea unui copil fără apărare, își manifestă, zgomotos, indignarea. Fata, însă, a urmărit scena cu nețărmurită admirație. Se vede cît de colo că e mîndră de iubitul ei.

Îndrăgostiții, despărțiți de convenințele salonului, se vor regăsi pe o alee din parcul învecinat, la picioarele unei statui. Înlănțuiți în preludiul dragostei, cei doi nu-și mai găsesc locul pe fotolii, încercînd – într-o poziție relativ protocolară – să răspundă chemărilor irezistibile din adînc. Strașnic încleștată, perechea este surprinsă de un valet stilat. *Dl. Ministru vă cheamă la telefon* – îi comunică amorezului mofluz. Aproape de exasperare, acesta se desprinde, totuși, ca să răspundă solicitării oficiale. *Canalie!* – urlă demnitarul în pîlnia aparatului. *Asasin! Doar tu ești de vină că n-au putut salva măcar un copil, că au pierit bătrîni onorabili și femei inocente. Sînt definitiv compromis. M-ai dezonorat...* – hohotește ministrul. *Și pentru asta mă deranjezi? Mai du-te și naibii!* – ripostează, imperturbabil, „înaltul comisar", adăugînd: *Din partea mea poți să și crăpi!...* și aleargă să reînoade flirtul pe aleea pustie unde, însă,... nimic nu mai e ca altădat!

Considerînd, în acest moment, iubirea ca formă individuală a contestării („*Libertatea începe prin iubire*") Buñuel submina

sistematic, prin ironie, prejudecăţile sociale, dezvăluind forţele opresive ale sistemului, printr-un limbaj care asocia şocului poetic al imaginii, obiecte şi personaje profund realiste. Niciodată încă – remarca, în *L'Humanité*, Léon Moussinac – „cinematograful n-a respins cu atîta vigoare şi dezgust convenienţele, societatea burgheză şi accesoriile ei, poliţia, religia, armata, familia, statul... Realizînd *Vîrsta de aur*, autorii au ţinut ca snobii şi „lumea bună", care adulaseră, în mod gratuit *Cîinele andaluz* [...] să resimtă întregul lor dezgust...".

De fapt, mai tîrziu, accente satirice la adresa religiei, familiei şi statului, încă mai demolatoare, aveau să fie primite cu calm şi umor de către opinia publică. În 1930, însă, Buñuel luase toate măsurile de prevedere posibile pentru ca scandalul să devină inevitabil. I s-ar fi iertat, la rigoare, limbajul cinematografic care abandona epica romanescă sau teatrul psihologic, în beneficiul fanteziei debordante şi colajului excentric. Asta reprezenta noul, inovarea, şi, după cum proclama Breton, imaginaţia n-are de ce să se smerească în faţa vieţii. Ceea ce nu i se putea, însă, trece cu vederea, era zguduirea nu numai a standardelor naraţiunii, ci şi a structurilor societăţii burgheze.

Una dintre şotiile cele mai vindicative şi mai şocante şi le rezervase pentru finalul filmului său. Buñuel l-a solicitat pe Lionel Salem, actor specializat în întruparea lui Hristos în filmele catolice ale epocii, şi i-a cerut lucruri, în aparenţă, tradiţionale: să ofere protecţie, la pieptu-i, unei tinere, sau să păşească, hieratic, ca peste apă. Interpretul s-a executat, fără să bănuiască contextul pe care i-l rezervase cineastul. Pentru că finalul nu era decît o sarcastică trimitere la *Cele o sută de zile* ale Sodomei, „evanghelia" marchizului de

Sade, deschisă de un interminabil insert în spiritul predicilor pline de imprecații ale moraliștilor, din care, pentru edificarea cititorului, citățm o mică parte:

> Pentru a celebra cea mai bestială dintre orgii, în inexpugnabilul castel din Colliny, se închiseseră cu 12 zile înainte, patru sceleraţi fără preget, care n-aveau alt lucru mai sfînt decît lubricitatea, altă lege decît depravarea, altă frînă decît desfrîul [...] Ei introduseseră în castel, anume pentru imundele lor planuri, opt splendide adolescente și, pentru ca imaginația coruptă pînă la exces să rămînă continuu excitată, au mai chemat și patru depravate care să alimenteze necontenit cu povestirile lor deșănțate, criminalele voluptăți ale celor patru monștri. Iată-i, la ieșirea din castel, pe supraviețuitorii abjectei orgii, în frunte cu căpetenia lor, ducele de Blangy...

Dar „căpetenia", lubricul și perversul duce era, în imagine, nimeni altul decît blajinul Lionel Salem care, înveșmîntat în cămașa lui Hristos, cu ținuta coborîtă din iconografia producțiilor finanțate de Vatican, întindea, protector, brațul asupra unei tinere copile care, ce-i drept, îi încredința întreaga ființă lipsită de apărare. Serafica pereche reintra în castel de unde, după o firească pauză în timpul căreia spectatorul era ținut la poarta cetății, răsuna un strigăt înspăimîntător de femeie căreia i se administra lovitura de grație. Apoi poarta se redeschidea pentru ca ducele lui Salem să-și poarte pasul hieratic de sfînt, îndreptîndu-se spre grupul desfrînaților. Patruzeci de ani mai tîrziu, îndîrjitul și obsedatul Buñuel avea să revină la tema cristianică, în *Calea Lactee*. Acolo, în acel film care explora istoria ereziilor împotriva sfintelor taine ale catolicismului, îl îmbrăca pe Bernard Verley în straiele convenționale ale Mîntuitorului, cu pletele-i lungi și

cămaşa tradiţiei, dar îl făcea să bufnească în rîs în timpul relatării unei parabole, elogia „umilirea trupului" pe calea poftelor neruşinate prin înălţarea spiritului – ce altceva făceau desfrînaţii din *Vîrsta de aur*? –, îşi rîdea de controversele dogmelor bisericeşti plasîndu-le între chelnerii şi clienţii unui restaurant de „cinci stele" şi – de parcă n-ar fi fost destul! – îl readucea pe ducele de Salem, sub chipul unui predicator asasin, într-un han al groazei. De parcă setea de scandal a tinereţii abia i se trezise...

E de înţeles, la drept vorbind, de ce spumegau ziarele „onorabile", atunci, în 1931, în faţa acelei producţii respinse, cu dezgust, de întreaga lume, cum elocvent scria *L'Ami du Peuple*. „Respinse", pe faţă, dar făcînd, pe ascuns, înconjurul şi deliciul saloanelor pariziene. După ce a văzut filmul, reprezentantul casei americane *Metro*, l-a chemat pe Buñuel şi i-a spus:

— N-am înţeles nimic din opera dumitale. Dar... m-a impresionat! Îţi pot oferi un stagiu la Hollywood. Voiajul, gratis, cîte 250 de dolari pe săptămînă timp de şase luni, în care n-o să ai altă obligaţie decît să urmăreşti cum se fac filme la noi...

Propunerea l-a azvîrlit pe Buñuel într-o grea dilemă. Împreună cu Louis Aragon şi Georges Sadoul, tocmai fusese desemnat în delegaţia franceză care urma să plece la Congresul Intelectualilor Revoluţionari de la Harkov. Cu inima cît un purice, s-a dus să le ceară prietenilor săi încuviinţarea pentru a schimba destinaţia... Nu se aştepta la atîta receptivitate din partea lor. Pur şi simplu n-au ridicat obiecţii. Aşa se face că, în timp ce Aragon şi Sadoul s-au dus în URSS, Buñuel s-a dezmeticit în cetatea californiană a industriei filmului.

Un loz norocos

Abia sosit, a încercat să se achite conștiincios de obligațiile asumate prin contract. S-a prezentat pe platoul unde Clarence Brown turna primul film sonor al Gretei Garbo, *Anna Christie*. Atmosfera era tensionată, divina avea, în fața microfoanelor, trac. În timp ce Buñuel urmărea, concentrat, activitatea echipei, ea l-a reperat pe necunoscut și i-a șoptit ceva unui tip cu mustăcioară, din suita ei. „What are You doing here?" – l-a întrebat repezit, mustăciosul. Cu slabele sale cunoștiințe de limbă engleză, novicele era incapabil să îndruge ceva cît de cît convingător. Așa că... a fost dat pe ușă afară. Din clipa aceea, recunoaște Buñuel, n-a mai dat pe la studio decît sîmbăta, și asta numai pentru a-și încasa cecul. „Timp de șase luni nimeni nu s-a mai ocupat de mine!" – adaugă, în memoriile sale.[17]

Cînd după o bună jumătate de an se întorcea în Europa, o făcea îmbogățit cu o singură impresie: exceptînd două-trei cazuri, regizorii americani n-aveau control asupra filmelor lor. Acum, după consumarea experienței californiene, se simțea și mai izolat ca înainte. De suprarealiști se despărțise din nepotrivire de caracter. Începuse să nu mai găsească afinități cu această speță de aristocrație intelectuală, cum o denumea într-o autiobiografie redactată în 1940.

„Extremiști artistici și morali care ne izolau de lume, [...] suprarealiștii – spune Buñuel, considerau majoritatea speciei umane drept stupidă și demnă de dispreț". Iar mai tîrziu, în *Memorii* adăuga: „Sînt întrebat adesea ce a devenit suprarealismul. Nu știu exact ce ar trebui să răspund. Spun cîteodată că suprarealismul a triumfat în accesoriu pentru a

eşua în esenţial”[18]. Dar memorialistul nu uită să sublinieze, nuanţat, că trecerea printre rîndurile exaltate şi dezordonate ale avangardei suprarealismului i-a lăsat predilecţia spre profunzimile fiinţei umane, cu rapelul permanent la iraţional, la obscuritate, la impusurile care vin din ceea ce e mai profund în noi, rapel însoţit de gestul ludic, insolent, specific operei cineastului.

La începutul anilor ’30, dictatura lui Primo de Rivera se prăbuşise şi în Spania redevenită republică atmosfera devenise mai respirabilă, în ciuda tensiunilor conflictuale permanente. Reîntors în ţara sa, Buñuel descoperea cinematografele inundate de producţia americană pînă într-atît încît, atunci cînd o echipă spaniolă încercase la Barcelona turnarea unui film intitulat *Lillian*, îl prezentase ca o *producţie Gold Silver Film*, atribuind pînă şi distribuţiei sonorităţi anglo-saxone. Rarele întreprinderi cinematografice locale căutau opere literare de succes garantat sau vreo zarzuellă (specie de vodevil tipic spaniol) pe care o adaptau, de bine de rău, mijloacelor de expresie ale filmului mut. Totuşi, prin 1927, Fernando Delgado realiza *Cei din Mendez*, înfăţişînd tribulaţiile economice ale unei familii mic burgheze care afişa, în viaţa publică, pretenţii aristocratice trăgînd, în realitate, mîţa de coadă. Sfidînd severitatea cenzurii, filmul înregistrase un succes triumfal. Mai relevantă, încă, părea apariţia reportajului rural *Satul blestemat*, turnat în Castilla de Florián Rey, într-o aşezare pe cale de a fi abandonată. În 1929, cînd filmul fusese realizat, din cei 15.000 locuitori mai rămăseseră doar vreo cinci sute şi imaginile exodului colectiv erau impresionante.[19]

S-ar putea ca tocmai documentarul lui Rey să-i fi inspirat lui Buñuel noul proiect de creaţie. La Madrid, unde supraveghea

dublajele casei Warner, i se propusese o fabuloasă expediție în Africa, adevărată traversare a continentului negru, de la Dakar la Djibuti, cu obligația de a realiza un jurnal de călătorie cinematografic. Propunerea îl lăsa rece. L-a recomandat, generos, pe un amic, operatorul Leiris, care a adus, din călătorie, documentarul *Africa fantomă.*

În ce-l privea, autorul *Vîrstei de aur* se simțea irezistibil atras de necunoscutul propriei sale țări. Cartea despre Las Hurdes a profesorului francez Legendre îl captivase și nu visa decît să-i poată da o replică cinematografică. Dar nimeni nu părea dispus să investească banii într-un documentar despre un ținut uitat de lume. Cînd, după repetate intervenții, și-a dat seama că nu mai era nimic de sperat în această direcție, o telegramă din Huesca i-a redat aripi: lozul fluturat, în joacă, de prietenul său Acín, ieșise cîștigător. Deși cineastul uitase cu totul de vechea făgăduială, profesorul îl anunța că-i virase, pentru realizarea filmului, 20.000 de pesetas. Era mult și... era teribil de puțin!

Era mult, pentru ceea ce putea oferi Spania în materie de finanțare a unui documentar; era puțin pentru necesitățile unei adevărate expediții cinematografice. Cu 4.000 a achiziționat un Fiat hîrbuit, pe care se chinuia mereu să-l smulgă inerției, iar prietenul său Yves Allégret i-a împrumutat nu numai propriul aparat de filmat, ci chiar mai mult decît atît, pe operatorul său!

Allegret tocmai realizase un bizar scurt-metraj intitulat *Cartoful.* Simplu și demonstrativ ca o lecție: o familie de țărani recoltează cartofi pe care-i vinde, pe mai nimic, angrosiștilor care, la rîndu-le, îi pasează mandatarilor din hale, aceștia redistribuindu-i apoi, cu profit, comercianților din cartiere. În bucla circuitului, ajung pe masa unei familii

de muncitori. Apoi reprezentarea ciclului e reluată, fiecărei noi verigi fiindu-i adăugat, de astă dată, cîte o nouă etichetă care dezvăluie cum de ajunge cartoful de la 20 de centime, cît i se oferă producătorului agricol, la un franc, cînd e pe masa muncitorului.

Morala filmului e percutantă:

Trebuie suprimați!
Cine?
Ei!
Nu există decît un singur mijloc...

mijlocul fiind, desigur, nu bomba, ci înlăturarea intermediarului din circuit, apropierea dintre țăran și muncitor, pe calea mișcării cooperatiste, strîngerea de mînă din grosplanul care încheie, apoteotic, filmul.

Dar pelicula lui Allégret impunea nu numai prin ingenioasa simplitate, nu numai prin generoasa ancorare în problematica economică a crizei ci și prin fotografia de o inefabilă poezie. Scenele de muncă de la fermă ca și cele din hale, în frenetică și pitorească activitate, scoteau la iveală amprenta unei personalități cuceritoare: cameramanul Eli Lotar.

Buñuel îl întîlnise pe Lotar încă în perioada în care filma *Carmen.* Fuseseră „complicii" aceleiași bande de „contrabandiști". Numai că pe Lotar îl interesa, atunci, nu atît Raquel Meller, vedeta nărăvașă, cît la fel de nărăvașa și greu de stăpînit unealtă de luat vederi. Curînd, această pasiune făcu din el colaboratorul lui Joris Ivens la filmul *Construim*, produs în 1930 de Uniunea Sindicatelor Muncitorilor Olandezi. Se zicea, despre operator, că ar fi provenit dintr-o bună familie românească, fiul unui mare poet, că evadase, în mod romantic, din casa natală, pe cînd avea 20 de ani. Ascuns

sub osia unui vagon, care-l pornise în lume, coborîse într-o gară, tocmai în Franța.

Într-o scrisoare expediată, în 1928, unui prieten de la Legația Română din Paris, publicată ulterior de către Șerban Cioculescu, părintele își trăda durerea:

> Băiatul meu n-are nimic de făcut la Paris! El trebuie să se întoarcă în țară: i-am pregătit, la București, o slujbă care să-i permită să trăiască [...] Să se înscrie la facultatea de drept, să-și facă licența.[20]

Îndureratul părinte era Tudor Arghezi iar fiul, Eli(azar), rod al unei meteorice legături cu profesoara Constanța Zissu. Născut în 1905, cînd poetul avea 25 de ani, Eli avea pasiunea fotografiei, insuflată – dacă ar fi s-o credem pe Mitzura Arghezi – de Arghezi însuși. „Pe primul său copil, pe fratele meu vitreg [...], l-a îndemnat să învețe arta fotografiei" – își amintea, în 1996, Mitzura într-un interviu publicat în *Vremea*. „A învățat-o atît de bine, încît a devenit un mare cineast. Și totul a început de la un aparat de fotografiat dăruit de tata..." Așa o fi fost, numai că documentele arată, totuși, că marele cineast în devenire era consemnat să revină în țară pentru a urma Facultatea de Drept, și că tatăl îl presa chiar prin Ambasadă. Lucru cu atît mai ciudat cu cît fiul nu făcea decît să repete experiența de tînăr a părintelui său care, exact la aceeași vîrstă, colindase șase ani prin Elveția, deprinzînd meseria bijutierilor. El, Eliazar, măcar nu lăsa un copil abia născut în țară, ca poetul fără de astîmpăr...

Băiatul nici gînd n-avea să se supună unei asemenea convocări, cu atît mai mult cu cît „avea ce face la Paris"! În 1932 tocmai terminase filmarea unui lung-metraj de ficțiune, alături de frații Prévert și-i rămîneau de examinat suficiente

alte oferte, între ele și cea a lui Buñuel de a lucra temporar în Spania. Cît despre Arghezi nu numai că a trebuit să se resemneze, în ciuda legăturilor pe care le avea la Legație, dar pînă la urmă s-a și mîndrit cu feciorul cel rebel. Va fi aflat depre participarea sa la prima ediție a Festivalului de la Cannes, în 1946, unde reprezentase Franța, cu frumosul documentar *Aubervillers*, pe un text al fidelului său prieten, poetul Jacques Prevert. Consecvent cu sine, Lotar filmase, cu realism răscolitor și forță dramatică, mizere cartiere muncitorești. Ulterior avea să mai încerce chiar un lung-metraj, în Portugalia, despre viața emigranților antifasciști din Lisabona. N-avea să reușească să-l termine, nu fiindcă ar fi fost un neisprăvit ci, pur și simplu, din lipsă de mijloace.

Într-o tabletă publicată în același an 1946 în *Adevărul*, la 23 iunie, Arghezi se referea la o misiune importantă care-i fusese încredințată fiului său în Olanda: „Se ivise o boală necruțătoare la stridii și băiatul își făcuse o bună reputație de cercetător cu pelicula cinematică a unui morb neprevăzut de Pasteur, ivit în sîngele oilor din Algeria și Maroc...".

Dar, cu ani în urmă, cînd tatăl îl dăduse, disperat, „sub urmărire", fiul era urcat, împreună cu asistentul de regie Pierre Unik, în mașina hîrbuită care avea să-l poarte spre statul major al echipei lui la Hurdas, o mănăstire izolată din munții Estremadurei. Cineaștii își părăseau chiliile în zorii fiecărei zile și motorul Fiat-ului începea să icnească, din greu, din hîrtop în hîrtop. După cîteva ore de slalom printre roci, își continuau urcușul, pe jos, cu utilajul purtat pe brațe. Întocmeau, în schimb, captivați și înfrigurați, procesul-verbal al unei realități de coșmar, care avea să fie filmul intitulat în Franța *Pămînt fără pîine*.

„Mă fascinau atît mizeria locuitorilor cît și inteligența, atașamentul pentru provincia lor uitată..." – avea să scrie,

mai tîrziu, Buñuel. Şi cînd, după ce, în două luni de turnare, istoviseră resursele băneşti, n-au mai dispus de alte rezerve pentru a închiria o cabină de montaj, în accepţia profesionistă a termenului, Buñuel n-a pregetat să-şi frazeze filmul pe masa propriei bucătării. „Priveam imaginile cu lupa şi le lipeam, de bine, de rău. Fără îndoială că am aruncat la coş destule fotograme utile pe care nu le mai deslușisem..."[21]

Un inocent eseu de geografie umană

„— Nu ne mai rămîne acum decît să difuzăm filmul" – a proclamat, încrezător și entuziast, Ramón Acín după premiera desfășurată, cu succes, la Cinematograful Presei din Madrid (unde Buñuel comentase, la microfon, din sală, imagini mute, dar atît de elocvente!). Finanțatorul spera să-și mai poată recupera, astfel, o parte din bani. Numai că pentru difuzare le-ar fi trebuit sprijinul autorităților, iar reacția președintelui patronatului din Las Hurdes, după vizionare, a fost rece, dacă nu chiar negativă.

„— De ce să arăți ceea ce e mai urît, ceea ce e mai dezagreabil în țara noastră?" – le-a pus onorabilul domn Maranon clasica întrebare despre „chipul țării". „Nici nu e patriotic! Hurzii au cele mai frumoase dansuri populare din lume. Voi nici nu v-ați ostenit să le filmați!"
„— Dacă ar fi să ne luăm după locuitorii ei, fiecare țară are cele mai frumoase dansuri populare...", a obiectat Buñuel.

Ceea ce-l obseda pe realizator nu exuberanța folclorului era, ci descompunerea, mizeria, ruina în care fusese abandonată o regiune populată. Din păcate, ca urmare a dezacordului

mai tîrziu, Buñuel. Și cînd, după ce, în două luni de turnare, istoviseră resursele bănești, n-au mai dispus de alte rezerve pentru a închiria o cabină de montaj, în accepția profesionistă a termenului, Buñuel n-a pregetat să-și frazeze filmul pe masa propriei bucătării. „Priveam imaginile cu lupa și le lipeam, de bine, de rău. Fără îndoială că am aruncat la coș destule fotograme utile pe care nu le mai deslușisem..."[21]

Un inocent eseu de geografie umană

„— Nu ne mai rămîne acum decît să difuzăm filmul" – a proclamat, încrezător și entuziast, Ramón Acín după premiera desfășurată, cu succes, la Cinematograful Presei din Madrid (unde Buñuel comentase, la microfon, din sală, imagini mute, dar atît de elocvente!). Finanțatorul spera să-și mai poată recupera, astfel, o parte din bani. Numai că pentru difuzare le-ar fi trebuit sprijinul autorităților, iar reacția președintelui patronatului din Las Hurdes, după vizionare, a fost rece, dacă nu chiar negativă.

„— De ce să arăți ceea ce e mai urît, ceea ce e mai dezagreabil în țara noastră?" – le-a pus onorabilul domn Maranon clasica întrebare despre „chipul țării". „Nici nu e patriotic! Hurzii au cele mai frumoase dansuri populare din lume. Voi nici nu v-ați ostenit să le filmați!"
„— Dacă ar fi să ne luăm după locuitorii ei, fiecare țară are cele mai frumoase dansuri populare...", a obiectat Buñuel.

Ceea ce-l obseda pe realizator nu exuberanța folclorului era, ci descompunerea, mizeria, ruina în care fusese abandonată o regiune populată. Din păcate, ca urmare a dezacordului

dintre autorități și cineast, documentarul n-a putut fi difuzat decît în vara lui 1936, după crearea Frontului Popular și izbucnirea rebeliunii franchiste. Atunci, cînd se cereau structuri noi, guvernul de la Madrid și-a amintit de Buñuel și l-a solicitat nu numai să-și prezinte filmul, publicului, dar să-l și sonorizeze. Noul regim îi recunoștea astfel nu numai caracterul patriotic care-i fusese contestat, ci și potențialul agitatoric.

Eseul de geografie umană, cum și-l intitulase cineastul simulînd, abil, inocența etnografului profesionist care habar n-are de caracterul dinamitard al încercării sale, debuta ca orice alt banal jurnal de călătorie, într-o deplină și distanțată obiectivitate documentară. Crainicul din prologul *Vîrstei de aur* era rechemat la microfon:

...Înainte de a ajunge în Hurdes, trecem prin Alberca, loc destul de înstărit, cu caracter feudal... – rostea, neutru, crainicul, în vreme ce, pe ecran, se derulau imagini ale bisericii satului, ale unor ritualuri christiano-păgîne, imagini bizare cu două cranii străvechi într-o nișă... Părea un soi de documentar atemporal, aidoma celor despre scorpioni în care următoarea frază a crainicului *Părăsim Alberca la ora șase seara* amintea de tumba logică a acelui „...Cîteva ore mai tîrziu...” din *Vîrsta de aur*.

Urma apoi Hurdes: 52 de sate, zece mii de locuitori. *Traversăm Valea Batuecas unde se află o străveche mănăstire* – continua comentariul. *Aici s-au păstrat vestigiile unei vieți preistorice intense. În caverne au fost depistate picturi rupestre de suprinzătoare execuție, reprezentînd capre, oameni și albine...* și în timp ce crainicul servește asemenea informații neutre, imaginea capului unui călugăr e urmată de cea a unei vipere strecurîndu-se, prin pietrișul sterp, înfierbîntat de soare... *Broaștele, șerpii și șopîrlele sînt singurii locuitori ai acestor ruine...* constată

crainicul, iar aparatul lunecă spre o așezare umană situată într-o vale săracă. *Clădirea albă e școala, de construcție recentă. Pe ulițe am suprins viața cotidiană a locuitorilor...* și pe același ton obiectiv și distant, comentatorul observă pe neașteptate:

— *Detaliu bizar: în acest sat din Hurdes n-am auzit vreun cîntec!*

Zguduitoare prin simplitate, această declarație ne determină să privim ecranul cu alți ochi. Brusc, ne frapează expresia aspră a locuitorilor, încruntarea fetiței care, aplecată peste pîrîul murdar, adapă un prunc pe genunchi (*vara satul n-are altă apă și locuitorii sînt constrînși s-o folosească, cu toată murdăria ei respingătoare...*), trei fete bagă pîine în pîrîu, s-o mai înmoaie (*...coltucul le-a fost dat de învățător. În general, acesta obligă copiii să mănînce în prezența sa, de teamă ca, odată întorși acasă, să nu le-o ia, cumva, părinții...*).

Din acest moment, centrul de greutate al atenției s-a deplasat de la ritualurile pitorești și monumentele de cult, la disperata luptă pentru existență a hurdanilor. Fastul lăcașurilor religioase nu poate disimula traiul subuman al băștinașilor. Copii scheletici, cu chipuri îmbătrînite înainte de vreme, pe care deslușești lihnirea ancestrală, sînt filmați în sala lor de clasă.

Acestor copii sleiți de foame li se repetă, ca pretutindeni, că suma unghiurilor unui triunghi e egală cu două drepte. În cîteva sate, în majoritatea lor, copiii sînt adoptați de la Asistența Publică. În schimbul unei alocații de 15 pesetas lunar, femeile se angajează să-i crească. Suma e mizeră, dar cu ajutorul ei supraviețuiește, aici, o întreagă familie...

Vocea crainicului e monotonă și voit obiectivă, dar dedesubtul ei bănuim inflexiunile pătimașe cu care Buñuel își va fi citit textul, la premiera de la Cinematograful Presei.

Şocurile vizuale sînt mereu subliniate de greutatea cuvîntului rostit. Aparatul lui Lotar surprinde pe peretele clasei imaginea unei picturi de epocă înfăţişînd un şcolar cufundat în lectură. Ce-o fi căutînd aici această gravură absurdă? La tablă, un copil caligrafiază, cu creta: *Respectă avutul semenului tău...* – în vreme ce Buñuel ne înfăţişează zdrenţe imunde şi tălpi cu degete crăpate ce se balansează pe sub pupitre. Muzica senină de fundal (a IV-a simfonie a lui Brahms) accentuează caracterul atroce al observaţiei documentare. Senzaţia de revoltă pe care o trezeşte filmul izvorăşte nu numai din oroarea pe care o dezvăluie, dar şi din tonul de neabătută obiectivitate pe care-l afectează filmul, mai rece, chiar, decît moartea.

„Peisajul pustiu" al satului e explicat, în comentariu, prin faptul că majoritatea locuitorilor zac, victime ale maladiilor. *Un cor de horcăieli ne întîmpină de la intrarea în sat... Două sînt, mai ales, maladiile endemice care pustiesc zona: guşa şi malaria.* În vreme ce Lotar filmează o bătrînă guşată, crainicul ne dezvăluie un amănunt de necrezut: femeia n-are decît 31 de ani! Paludismul îi prilejuieşte „entomologului" Buñuel un scurt, dar substanţial documentar despre ţînţarul anofel şi dezatruoasele consecinţe ale modului său de existenţă asupra omului. *Vizitînd satul, însoţiţi de alcade, am întîlnit în drumul nostru o fetiţă care zăcea, de trei zile la o răscruce...* Pierre Unik îi deschide gura dezvăluind obiectivului nu numai un gît inflamat, dar şi gingiile goale. *Două zile mai tîrziu, întrebînd de fetiţă, am aflat că murise!...*

Nu folclorul, nu dansurile pitoreşti ale zonei, cele mai frumoase din Spania, le filmează cineaştii, ci copii aşteptîndu-şi sfîrşitul, în condiţii înspăimîntătoare, adevărul despre regiunea abandonată propriei descompuneri, „reportaj" dinamitard pentru conştiinţele epocii în genul prozei pe care Geo

Bogza şi Brunea-Fox o publicau, cam în aceeaşi vreme, la noi. Şi toate acestea, mereu pe tonul cumpătat şi obiectivat al „eseului de geografie umană".

Aflăm că principala ocupaţie a hurdanilor e agricultura. Dar ce agricultură? Încep prin a găsi un teren apropiat de rîu; ajutaţi de femei, de rude şi prieteni, îl defrişează cu mijloace moştenite din epoca de piatră. Uneltele de muncă sînt tîrnăcopul şi lopata, căruţa fiind încă necunoscută în Hurdas. Odată terenul defrişat, ridică, fără mortar, numai din bolovani aşezaţi unul peste altul, ziduri de piatră care să le protejeze ogorul de inundaţii hibernale. Cînd zidul a fost construit, pornesc la munte să găsească pămînt vegetal. Timp de săptămîni şi săptămîni, o să-l transporte... cu sacul! În primul an recolta e, îndeobşte, bună, dar apoi pămîntul se degradează rapid şi devine sterp. Uneori inundaţiile hibernale nu îngăduie nici măcar abundenţa celei dintîi recolte...

Sătenii mai practică şi stupăritul. Dar, în majoritatea lor, stupii nici nu aparţin hurzilor, ci locuitorilor din Alberca, fiind aduşi aici numai pentru iernat. Iar mierea pe care albinele o extrag din fructele sălbatice e amară. *Pe o cărare de munte, surprindem un catîr împovărat de stupi. La un pas greşit, încărcătura se răstoarnă şi animalul e atacat de albine, înainte ca stăpînul să mai poată interveni.* Buñuel nu pierde prilejul de a ne înfiora înfăţişîndu-ne, ca în *Cîinele andaluz*, ochiul sticlos pe care mişună insectele.

Această secvenţă să-i fi inspirat, oare, poetului român Virgil Teodorescu, straniile sale versuri intitulate *Frustrare*? Citäm din volumul *Un ocean devorat de licheni*:

> Duceau catîrii stupii ce zumzăiau în şa
> pe-nguste căi abrupte de munte
> şi aşa

s-au prăvălit la vale,
ştiube-iele s-au spart,
albinele-aţîţate au devenit cumplite,
au devorat catîrii, din cap pînă-n copite.

Pînă aici, secvenţa este parcă ruptă din filmul buñuelian, numai că poetul conchide, în registrul ironiei macabre:

...şi cică
un frate, o nepoată sau o fiică
(afacere în care nu mă vîr)
au desfăcut pe piaţă, fără frică,
exorbitanta miere de catîr.

Dar nu mierea, ci cartofii lui Allégret constituie, în cursul anului, alimentul principal al populaţiei din Hurdas. Pînă prin luna mai cînd, rezervele fiind epuizate, oamenii se aruncă asupra cireşelor. Cei care rezistă dizenteriei o pornesc prin Asturia şi Estremadura, în căutarea unui loc de muncă. De cele mai multe ori supravieţuiesc din cerşit şi se întorc acasă mai goi decît au plecat: fără bani şi fără speranţă!

Situaţia din Hurdas trezise şi înainte interesul unor intelectuali spanioli. Miguel de Unamuno, de pildă, descoperise acolo „admirabila condiţie a unei umanităţi angajate în depăşirea dificultăţilor existenţei". În ce-l priveşte, Buñuel nu vede nimic „admirabil" aici. El smulge măştile retorice şi arată cu degetul abcesul purulent al inegalităţilor economice. Terifiantul său film ar fi insuportabil privirii, dacă n-ar întreţine, mereu, revolta. Şi dacă mai există vreun sîmbure realist în *Hurdes*, acesta este numai modul neutru al rostirii comentariului, în contrast cu vehemenţa imaginilor, demne de un Goya.

În lumina necruțătoare a ecranului, Buñuel aduce puzderia de degenerați ai ținutului, pitici și cretini, consecință a mizeriei, subalimentării și incestului. Unii estropiați sînt chiar periculoși: cînd nu fug de om, îl atacă aruncînd cu pietre. Pot fi întîlniți în munți, în amurg, cînd se înapoiază în sat. Sinistra degradare a existenței și-a pus pecetea animalică pe chipul tinerei generații, imagine pe care o vom reîntîlni, două decenii mai tîrziu, în *Los Olvidados.*

Singurul lucru generos, din Las Hurdas, sînt bisericile, somptuoase pînă și în cele mai mizerabile sate. Dar nici în preajma acestui subiect, pe cineast nu-l interesează „chipul" țării sale. Dimpotrivă, el opune fastul unei biserici gotice, zidurilor igrasioase ale unui interior de locuit, lipsit nu numai de pat, – oamenii se întind pe paie, ca vitele – dar și de uși, de ferestre, chiar și de horn. Iarna, hurzii dorm îmbrăcați cu hainele de peste zi; le tot poartă, pînă curg zdrențele de pe ei. O bătrînă e filmată bolborosind o rugăciune. Ea spune: „nimic nu te ține mai treaz decît gîndul permanent al morții...".

Și în timp ce Lotar filmează, fotogenic, zorii deasupra culmilor muntoase, comentariul încheie sec: *După două luni de peregrinări, am părăsit ținutul...*

Acesta era finalul primei versiuni mute a filmului. Dar, în 1936, la cererea guvernului republican spaniol, Luis Buñuel a adăugat următorul insert:

> *Mizeria prezentată în acest film nu e fără remediu. În alte părți ale Spaniei, muntenii, muncitori au reușit să-și amelioreze condițiile de existență, grupîndu-se în asociații și ajuntîndu-se reciproc. Acel avînt care antrena poporul către o viață mai bună a orientat ultimele alegeri, dînd țării un guvern de Front Popular. Rebeliunea generalilor, ajutați de Mussolini, are ca scop restabilirea privilegiilor marilor latifundiari, dar*

muncitorii şi ţăranii îi vor înfrînge pe Franco şi pe complicii săi. Cu ajutorul antifasciştilor din lumea întreagă, liniştea, munca, fericirea vor lua locul războiului civil şi vor face să dispară cuiburile de mizerie arătate în filmul nostru.

Limbajul mesajului politic, comandă a Puterii, e „de lemn", dar limbajul cinematografic proiectase filmul direct în antologie....

Sub titlul *Pămînt fără pîine*, documentarul lui Buñuel a rulat, cu succes, în multe ţări ale lumii şi succesul acesta nu i-a mai creat cineastului sentimentul de vină trăit în timpul triumfului *Cîinelui andaluz*; dimpotrivă, l-a făcut fericit. Fiindcă *Hurdes* era un strigăt disperat adresat conştiinţei umane de către un autor care avea să fie recunoscut, abia mai tîrziu, drept un adevărat clasic. Integritatea cu care s-a apropiat, atunci, de cinematograf, avea să-l coste scump. Timp de 15 ani n-a mai semnat, ca regizor, vreun film şi, dacă ar fi să apreciem drept prima din suita capodoperelor sale *Viridiana*, „tunelul" traversat de artist ar putea fi evaluat chiar la 30 de ani. Este cert că, trecînd peste filmele „alimentare" ale primei perioade mexicane care, păstrînd pecetea geniului artistului nu i-au îngăduit, totuşi, să facă ceea ce ar fi vrut, viaţa creatoare a lui Buñuel se va reinstala la 61 de ani. A fost poate singurul realizator, din istoria cinematografiei, care şi-a început cariera de autor în lung-metraje, la vîrsta la care cei mai mulţi se retrag din ea!

Cît despre finanţatorul filmului, generosul profesor Ramón Acín, în pofida succesului comercial al „eseului de geografie umană", acesta n-a mai putut să-şi recupereze investiţia. În 1936, punînd stăpînire pe Huesca, rebelii generalului Franco au vrut să-l aresteze. Prevenit de prieteni, Acín a izbutit să

se ascundă, dar franchiștii au anunțat că, dacă profesorul nu se predă de bună voie, îi vor împușca soția pe care o țineau ostatică. Profesorul îi credea pe deplin capabili de asta și a ieșit din ascunzătoare. Oamenii lui Franco și-au ținut cuvîntul, numai că în felul lor. Ambii soți au fost purtați în fața plutonului de execuție, într-o mohorîtă dimineață de toamnă.

Erau tocmai zilele celei de-a doua premiere a filmului pe care – unealtă a hazardului – osînditul îl finanțase cu ajutorul unui bilet cîștigător de loterie!

Norocos om, totuși, Ramón Acín!...

Kuhle Wampe

de Slatan Dudow (1903-1963)

Germania, 1932. *Scenariul*: Bertolt Brecht și Ernst Ottwald pornind de la o idee de Slatan Dudow. *Imaginea*: Günther Krampf. *Scenografia*: R. Scharfenberg și C.P. Haacker. *Muzica*: Hanns Eisler. Songuri interpretate de Helene Weigel și Ernst Busch. *Distribuția*: Hertha Thiele (Annie), Ernst Busch (Fritz), Martha Wolter (Gerda), Adolf Fischer (tata Bönicke), Lili Schönborn (mama Bönicke), Max Sablotzki (Bönicke – fiul).

...Prin legendaru-i monoclu, Fritz Lang trebuie să-i fi aruncat o privire absentă trimisului special la Berlin al revistei bulgare *Film*. Avea în față un ins care nu-i spunea mai nimic: un tînăr nesigur pe el, famelic, într-un costum uzat care părea să nu mai fi cunoscut de mult exercițiul unui fier de călcat. Regizorul era, totuși, de acord ca ziaristul bulgar să asiste la filmările pentru *Metropolis*. În zilele următoare, însă, observă că prezența invitatului nu era, cîtuși de puțin, pasivă. Dintr-un tolerat al echipei, tînărul tindea să devină, vădit, un adevărat component al ei.

Slatan Dudow era plin de zel cînd, la 22 de ani Lang i-a deschis, pentru prima oară, porțile unui platou de filmare. Copleșit de amploarea viziunii maestrului, urmărea, fascinat, arta stilizării expresioniste a mulțimilor care vălureau pe teritoriul misterioasei civilizații „metropolitane". Și totuși, deși sorbind, fermecat și avid, fiecare indicație a regizorului, păstra distanță față de modul lui Lang de a concepe cinematograful. Prea personale erau, în conștiința tînărului, efectele devastatoare ale crizei economice, pentru a accepta subtila ambiguitate politică a filmului de care, mai tîrziu, Lang însuși avea să se dezică. El, Dudow, se simțea irezistibil implicat pe terenul artei angajate.

Era și firesc, fiindcă provenea din altă lume, cu o altă experiență de viață, încercările care-l formaseră erau fundamental diferite. Născut în 1903 în familia unui feroviar bulgar, fusese la 17 ani martorul reprimării sălbatice a unei greve generale. La 19, studia arhitectura la Berlin. Avid de cunoștințe urma, paralel, nu numai cursurile de limbă germană ale Facultății de Litere ci și școala de artă dramatică a lui Emmanuel Reicher, în aceeași clasă cu frumoasa Brigitte Helm. Cinci ani mai tîrziu, în 1927, proiectul unei teze de doctorat avea să-l conducă la Moscova, pentru a studia curentele atît de variate ale teatrului sovietic, de la Stanislavski la Meyerhold, de la Vahtangov la Tairov. O impresie covîrșitoare avea să i-o lase, însă, întîlnirea cu un tînăr care, deși abia de vîrsta sa, își făcuse un nume rostit, deja, cu admirație și gelozie, chiar și la Hollywood: Serghei Eisenstein.

Cît de tineri erau cu toții! La 31 de ani, prietenul său german, autorul *Operei de trei parale*, Bertolt Brecht, își pregătea o ediție de scrieri în... șapte volume! De la prima sa piesă, *Baal*, pînă la cea pe care tocmai o avea pe masa de lucru, nu

făcuse decît să dinamiteze structurile perimate ale teatrului epocii şi să exalte revolta împotriva unei lumi în care se şi presimţea de acum perfidia nazismului.

Dacă Brecht trăia pentru teatru, Dudow se simţea din ce în ce mai atras de cinematograf. Dar nu de cel oficial, al superproducţiilor militariste produse de UFA, nici de cel comercial, de kitsch-urile ce pavoazau puzderia de vitrine de pe Ku-Damm. El, Dudow, trăia tentaţia documentarului militant, a implicării în furtunoasa viaţă politică, prin manifeste cinematografice care să denunţe mizeria crizei economice şi pe cei care-i purtau răspunderea. Asemenea filme producea, finanţată de partidul lui Ernst Thälmann, societatea *Volks-filmverband*. Aici, în această sucursală a societăţii *Promötheus*, avea să-şi deprindă, Dudow, meseria.

Ca asistent al regizorului Viktor Blum colaborase, în anii 1929-1930, la realizarea unor filme cu titluri elocvente pentru potenţialul lor agitatoric: *Spargeţi cătuşele*, sau *Sportul roşu în marş*. Se crezu, curînd, pregătit pentru a se arunca, de unul singur, în irepetabila aventură a producţiei cinematografice. Dar cu ce să înceapă? Manifestele lui Blum nu-l mai satisfăceau, le descoperea abstracte, ineficiente. Cu atît mai mult cu cît accesul la public le era interzis. Dudow opta pentru reportajul de viaţă, nu prin filmarea triumfală a pestriţelor coloane mărşăluind sub steagul roşu, ci prin surprinderea şi dezvăluirea contradicţiilor vii.

Titlul filmului său de debut e direct şi tăios: *Cum locuieşte muncitorul german?*, iar limbajul acestuia e influenţat de Vertov: camera ascunsă, efortul de a surprinde gesturi şi reacţii spontane, fie că e vorba de evacuarea din casă a unui şomer care nu-şi mai poate achita chiria, fie de abrutizanta aşteptare la ghişeele oficiului de plasare. Dudow e şi scenarist, şi

operator, şi regizor şi monteur, e factotum. Şi, deşi clocotind de exasperare, filmul seduce, totuşi, originale pagini poetice şi memorabile asociaţii de imagini. Prietenii, cărora le rezervă o proiecţie privată, sînt entuziasmaţi de ceea ce au văzut. Abia aşteaptă premiera! Numai că aceasta nu va avea loc. În ajun, filmul a fost interzis de cenzură...[1]

A răzbi spre public

Pentru Dudow, această decepție devine un adevărat moment al adevărului. Dintr-o dată își dă seama că, chiar să fi trecut de bariera cenzurii, destinul filmului n-ar fi fost prea mult modificat. Audiența i-ar fi rămas limitată, ca peliculelor lui Blum, la întrunirile sectare ale partidului comunist. Și ce le-ar fi putut comunica, nou, participanților acestora? Cinematograful manifest, nu la militanți trebuia să ajungă, ci la publicul larg, să răzbească în rețeaua comercială, să stîrnească interesul spectatorului încă nepolitizat, să-l incite la reflecție, la acțiune.

Nu, nu e adevărat că publicul german ar ocoli, cu obstinație, filmele despre sumbra condiție a muncitorului! – afirmă tînărul cineast. Numeroase exemple de succese, unele relativ recente, infirmă asemenea prejudecăți. Filme ca *Scara de serviciu* (Hintertrappe) sau *Ulița durerii* (*Die freudlosse Gasse*) au trecut bariera marilor ecrane. Mai ales drama lui G.W. Pabst, cu Greta Garbo și Asta Nielsen în principalele roluri feminine, l-a fascinat.

Ulița durerii e o tulburătoare secțiune într-o casă de raport, în mediul unor familii diferite. Garbo are o soră de hrănit și un tată neputincios, suportă avansurile patronului ei și

concediată, cade pe mîna unei intermediare. Nielsen este trimisă de un tată tiranic să facă trotuarul şi aproape că e violată de măcelarul cartierului, şi dacă e salvată de la prostituţie, aceasta i se datorează apariţiei providenţiale a unui milionar latino-american. O pereche de tineri şomeri n-au ce da sugarului lor decît sînul secătuit de foame al mamei în timp ce, la hotelul Carlton, o ceată de parveniţi foieşte în jurul unui „investitor" din Valparaiso care, sosit cu zece mii de dolari, a devenit milionar în cîteva săptămîni.

Pe ecranul memoriei sale Dudow reţine prologul filmului lui Pabst: în cartierul ruinat de criza economică, trecătorii se desprind din noapte făcînd şir la uşa măcelăriei, tragic monom care-şi pleacă, resemnat, neputinţa în faţa tiranului străzii, măcelarul. „Pentru fetiţele Vienei" – strigă entuziasmat milionarul, şi montajul dezvăluie cum „fetiţele Vienei" îşi petrec nopţile, în frig, la coada măcelăriei. E adevărat că Hugo Bettauer, romancierul care a inspirat filmul, e un scriitor comercial, care îmbracă abil subiecte triviale într-o aparenţă socială şi că Pabst l-a urmat fidel. E adevărat că filmul se petrece la „alţii", la Viena, nu în Berlinul ros, şi el, de contradicţii şi mizerie, e adevărat că asasinarea unei femei din lumea mare complică inutil intriga, îndepărtînd filmul de la puternica sa miză socială, care-i dă valoare de document. Dar cum să uiţi finalul unde masele înfometate distrug cuibul de năpîrci, şi mama secătuită îl ucide pe măcelar în faţa monomului de femei care devin un soi de cor tragic? Cum să uiţi viziunea de coşmar a cuplului de şomeri care dă foc propriei locuinţe, într-o tentativă disperată de sinucidere, în timp ce pruncul e salvat şi chipul său inocent capătă valoarea speranţei unui viitor mai bun.

E drept că trăsătura comună a unor asemenea filme era concluzia resemnării. Mai interesant, din unghiul de vedere

al lui Dudow părea filmul lui Phil Jutzi *Norocul mamei Krause*. Autorul acestuia își începuse și el cariera, ca și Dudow, prin investigații documentare despre viața minerilor sau a țesătorilor. Difuzat pe ecrane în 1929, chiar anul în care studentul bulgar își începea ucenicia de cineast, *Norocul mamei Krause* era un film de ficțiune. Actorii profesioniști evoluau, totuși în ambianța autentică a cartierului proletar Weding. Scenariul se încadra în schemele Kammerspielului: bătrîna Krause închiriase o cameră unei pramatii care-i corupea fiica și-i ademenea fiul spre delincvență. Hăituită de „norocul" ei, de existența abrutizantă în care se vedea, mereu mai adînc, tîrîtă, bătrînei nu-i mai rămînea altă soluție decît sinuciderea. În schimb, tînăra Krause avea să descopere, alături de muncitorii organizați, noi resurse ale încrederii în viață.

Pentru Dudow, Jutzi nu reprezenta doar un exemplu de urmat ci, mai mult decît atît, o direcție. Se gîndise și el să-și pornească filmul de la o sinucidere. Într-o perioadă în care Germania număra o armată de multe milioane de șomeri și în care fiecare zi aducea sute de noi falimente, sinuciderea devenise fapt divers nu atît în artă, cît în viața reală. În mod inevitabil această tragică soluție se răsfrîngea și în filme, și în scenariul său *Omul care își caută ucigașul*, dramaturgul german Billy Wilder dovedise că subiectul putea fi atacat chiar în termenii... comediei!

Eroul său, interpretat de faimosul comic Heinz Rühmann apărea, de la prima imagine, cu pistolul la tîmplă. În clipa în care constata că n-are destul curaj să apese pe trăgaci, descoperea, în propria sa casă, un borfaș care se descurca, și el, cu dificultate, în condițiile crizei. Nu prea mai găsea ce să manglească! Rühmann îi oferea păgubosului răufăcător 10.000 de mărci, cu condiția ca acesta să ducă la capăt „treaba" de care nu e în stare, el, sinucigașul. Recompensa

e însă ipotetică: o primă de asigurare pe care sinucigașul ar fi dispus să i-o lase prin procură. Încurcătura începe de la faptul că oaspetele nepoftit nu e nici el capabil de asasinat, e un papugiu învățat doar cu șterpelitul. Omul încearcă să facă față, zelos, cerințelor numai că îi cam tremură mîna. Bomba la care recurge nu detonează, arma de vînătoare nu ia foc, curentul de înaltă frecvență nu intră în circuit! Exasperat de propriul său diletantism, „călăul" își vinde drepturile unui asasin de profesie. În răstimpul care s-a scurs, Rühmann și-a regăsit, însă, odată cu echilibrul, și gustul pentru viață. Mai mult, chiar, îndrăgostit norocos, începe să-și facă planuri de viitor. Numai că e urmărit, mereu, de un misterios tip cu cicatrice, care ține morțiș să-i facă de petrecanie. E firesc, prima de asigurare trebuie încasată, afacerile rămîn afaceri!

Dudow care are simțul umorului, se amuză copios în fața unui asemenea subiect, dar maniera nu-l atrage așa cum n-are afinitate nici față de melodrama tip Kammerspiel. El tinde către altceva, către o lucidă și tăioasă dezbatere de idei. Proiectul său va porni de la un fapt divers, spicuit direct din coloanele cotidienelor: sinuciderea unui tînăr șomer, adus la exasperare de sentimentul inutilității sale sociale. Să pună în lumină legătura organică dintre cele două elemente ale faptului divers: sinucidere și șomer, asta e ambiția cineastului.

În 1930, orașele Germaniei numărau peste trei milioane de șomeri, dintre care numai două treimi beneficiau de ajutoare sociale. Un an mai tîrziu, numărul șomerilor atingea astronomica cifră de cinci milioane.

Studiile sociologice demonstrau, indubitabil, creșterea în aceeași progresie a numărului de sinucideri. Centrele cele

mai bîntuite de teribilul flagel erau Berlin, Leipzig, Dresda, ca și orașele din zona Ruhr, anume cele mai afectate de lipsa de lucru. Mai mult chiar, statisticile dovedeau că în aceste locuri în timp ce șomajul se dublează, sinuciderile se triplează! În armata celor fără de lucru creștea o revoltă surdă al cărei ferment otrăvit erau comuniștii. Dintre cei 135.000 membri ai acestui partid, două treimi erau șomeri. De o parte, exasperarea, convertită în fervoare politică militantă; de cealaltă, abdicarea de la orice altă soluție, lipsa de speranță împinsă pînă la anihilarea reflexului de supraviețuire, pînă la sinucidere. Și între acești doi poli, milioanele care fac coadă la ghișeele oficiilor de plasare, masă inertă la discreția tuturor diversiunilor.

Dudow ar vrea să cuprindă în obiectivul filmului său toate laturile fenomenului, întreg necuprinsul. Pornind de la evenimentul tragic al sinuciderii unui tînăr șomer, ar descrie mediul inert al familiei a cărei pasivitate și incomprehensiune împinge către soluția disperării. Dar actul funest poate trezi, la rîndu-i, conștiința altora care să-și găsească, și ei, locul în film...

Pentru redactarea scenariului, tînărul regizor obține colaborarea lui Bertolt Brecht, și, într-o fază ulterioară, a lui Ernst Ottwald, scriitor recomandat de romanele sale ca admirabil cunoscător al mediului muncitoresc. În august 1931 scenariul e gata! Dar *Promätheus*, societatea cinematografică a stîngii germane tocmai se destrămase. Brecht, care avusese o neplăcută experiență cu UFA, în realizarea adaptării *Operei de trei parale*, sugerează un statut de producător independent pentru întreg grupul realizatorilor care ar renunța la retribuția fixă obișnuită în favoarea libertății de mișcare. „Mica noastră societate – avea să istorisească Brecht – se

compunea din doi scenariști, un regizor, un director de producție și, ultimul, deși nu cel de pe urmă, un... jurist! Avurăm ocazia să constatăm că organizarea, care ne costase mai multă osteneală decît efortul creației în sine, devenise parte esențială a muncii artistice..."[2]

Hertha Thiele, actriță angajată de *Promätheus* pe termen de patru luni, cu 500 de mărci lunar, dă, în amintirile ei, o imagine vie a atmosferei acestei „organizări a muncii" din timpul filmărilor. Contractul o obliga la apariția în trei filme, dar societatea producătoare ajunsese la faliment înainte de a fi terminat măcar unul! În prima lună, actriței i s-a înmînat, conform contractului, onorariul de cinci sute de mărci, în a doua n-a mai primit decît patru sute, iar în a treia... nu i s-a mai dat nimic! Dar n-a părăsit platoul! „Doream, cu toții, să ducem filmul la capăt" – avea să se explice cincizeci de ani mai tîrziu. „Banii nu mai aveau importanță."[3]

Hertha Thiele, care avea, pe atunci, 23 de ani, era una dintre cele mai tinere speranțe ale cinematografiei germane. Fiică a unui umil lăcătuș, izbutise să studieze Conservatorul, deși părinții făcuseră toate sacrificiile să scoată, din ea... un medic. În cele din urmă s-au consolat spunîndu-și, cum relata însăși actrița: „Dacă ar fi studiat medicina, n-ar fi întîlnit mai puține murdării ca în teatru...". Cel care a descoperit-o încă de pe băncile conservatorului a fost regizorul Carl Froelich care o lansa și în primul ei succes *Fete în uniformă*, o incursiune în lumea închisă a unui pension de domnișoare. Imediat apoi o solicitase Brecht la chemarea căruia actrița n-a ezitat o clipă. A anulat contractul care o lega de teatrul din Leipzig și s-a prezentat, supusă pe platourile filmului *Kuhle Wampe*.

Zilele tăioaselor dispute

Ce-a găsit acolo avea să istorisească, mai tîrziu, nu fără umor. Fiecare se certa cu fiecare! „Disputele violente dintre Brecht și Dudow mă speriau, stilul lor mi-era străin. Marele meu sprijin devenise Ernst Busch. Oricît de tăios ar fi putut fi, simțeam mereu că ține la mine." Partenerul Herthei, celebrul Ernst Busch, născut odată cu secolul, avea să-i inspire, la începutul anilor '80, regizorului german Konrad Wolf o adevărată epopee intitulată *Cîntă Busch* și definită, semnificativ, *o cronică a primei jumătăți a secolului XX*. La vremea turnajului lui *Kuhle Wampe*, Busch trecuse de treizeci de ani, era consacrat ca actor și cîntăreț și, în plus, înfocat militant al stîngii germane. Va fi fost „tăios", cum spune Bertha, ca și songurile sale, dar oamenii de caracter prețuiau însușirea asta ca o calitate umană. Erau toți „tăioși", se certau tot timpul, pentru că renunțarea la tradiționalul onorariu îi făcea egali și direct răspunzători pentru destinul operei lor comune. Controversele interminabile erau – firește! – un lux, costau un timp prețios, dar poate că tocmai în acest mod nonconformist de lucru rezida întreg farmecul întreprinderii. Să nu uităm nici că repetatele întreruperi ale filmării, produse de complicațiile financiare, le îngăduiau destul răgaz și dispoziție pentru certuri creatoare.

Privind filmul, astăzi, e cu neputință să întrevezi fisurile divergențelor, într-atît pare totul de organic, de unitar elaborat. *Kuhle Wampe*, acest atotcuprinzător tablou al Germaniei de la răscrucea istoriei sale începe profetic, cu imaginea Porții Brandenburg. Primul dintre cele patru cînturi din care e constituit filmul, intitulat *Un șomer mai puțin*, sugerează,

concis, în cîteva imagini de film documentar, „nervii" epocii întinși ca niște strune. Uliți sordide de cartier muncitoresc, coșuri de uzină cernîndu-și scrumul spre plafonul coborît al norilor și titluri de ziar aparent fără legătură între ele: RĂZBOI ÎMPOTRIVA FUNCȚIONARILOR (*Volkischer Beobachter*), ÎMPOTRIVA LEGII PENSIEI (*Lokal Anzeiger*), UNIUNEA LONDRA-PARIS (*Worwärts*).

Sînt ziare de toate orientările politice, probabil exemplare autentice, apărute în cursul anului 1931, chiar atunci cînd se turna *Kuhle Wampe*, care ne transportă de la cadrul politic general al epocii la problema particulară pe care o abordează frontal filmul:

DOUĂ MILIOANE ȘI JUMĂTATE DE ȘOMERI? REZULTATUL POLITICII LUI SCHACHT* ...

TREI MILIOANE DE ȘOMERI!

PATRU MILIOANE...

Din flash, în flash, titlurile restituie escalada concedierilor:

LA 15 NOIEMBRIE, 4.844.000 DE ȘOMERI...

La 15 noiembrie 1931, Brecht și Dudow se aflau în plin turnaj. Parcurgînd nesățios cu privirea coloanele presei, cei doi înregistrau, din mers, istoria contemporană, și în această perindare de ziare din cele mai diverse orientări, privirile lor se opresc, în cele din urmă asupra foii berlineze celei mai insignifiante, dar și celei mai căutate: PIAȚA MUNCII! Un jurnal prizărit care tipărea, exclusiv, ofertele de serviciu ale zilei.

La ora la care începe acțiunea filmului, cei mai „pasionați" cititori ai ziarului îi așteaptă apariția pe cheiul Spreei. Sînt

---

* H. Schacht (1877-1970), finanțist și economist german, președinte al Băncii Reichului și, ulterior, ministru al economiei.

un cîrd de șomeri, sprijiniți în ghidoanele bicicletelor, grup care se îngroașă văzînd cu ochii, devenind mulțime ce înghite, neagră, strada. Un ciclist aduce foile proaspete din tipografie și, în cercul care se strînge tot mai mult, șomerii își smulg ziarele din mînă. Ca și ceilalți, tînărul Bönicke, parcurge, concentrat și lacom, lista ofertelor de lucru. În jurul lui, concurenții – fiindcă aici este competiție nemiloasă! – caută încordat, gata de „start", anunțul către care să se îndrepte primii. Abia s-a desprins din pluton cel dintîi, că alții au pornit, dezlănțuiți, în urmărirea lui. Stolul bicicletelor se strecoară pe lîngă mașini și tramvaie, tălpile rulează pedale pe pantele străzilor, în ritmul splendidei partituri, dinamic ritmate de compozitorul Hanns Eisler.

În momentul în care, la zece ani după experimentul *Tri-Ergon*, filmul german își pune, din nou, problema sunetului, Eisler nu poate aborda mijloacele de expresie specifice artei sale decît în contextul întîlnirii cu imaginea. El combate, în practică, utilizarea pleonastică a muzicii, plasînd-o mereu în contrast cu conținutul imaginii.

Un șomer mai puțin...

Această particularitate a filmului *Kuhle Wampe* este evidentă încă din prolog: mizeria și sordidul atmosferei de periferie, sfîșietoarea tristețe a cursei după un ipotetic loc de muncă sînt asociate unei muzici vioaie, rapide, aproape euforice. Contrastul dintre imaginea deprimantă și alegrețea partiturii asigură un efect emoțional mult mai puternic decît ar fi izbutit-o sentimentalismul tradițional și pleonastic al ilustrației muzicale standard.

Muzica se împletește cu ritmul pedalării, circuitul roților, rostogolirea umbrelor pe asfalt, cu privirile sticloase de după cozoroacele șepcilor și însoțește întreg stolul cicliștilor pînă sub bolta intrării într-o uzină. Sprijinindu-și ghidonul de braț, tînărul Bönicke se apropie de ferestruica portarului, atît cît să poată observa gestul unui bărbat care face semn că nu mai e de lucru. Următorul ciclist nici nu mai oprește în fața ghișeului. Coloana își continuă întrecerea. Din nou roți și pedale, numai că într-un ritm mai potolit, mai fără curaj...

„Rar ți-e dat să întîlnești spiritul intangibil al unei epoci întregi în imagini atît de clare și atît de bine cadrate" – scrie, cu admirație, Siegfried Kracauer. „Cu detaliile grăitoare de roți în neîncetată învîrtire și de fețe mohorîte, această secvență dă o idee concisă despre ceea ce însemna viața în Germania anilor cruciali ai perioadei pre-hitleriene..."[4]

După o lungă cursă, stolul se fărîmițează în mici grupuri risipite pe străzile mizere, în gangurile caselor de raport. Descurajarea pare să fi cuprins, treptat, cohorta competitorilor care înțeleg că, cel puțin pentru ziua aceea, linia de sosire e mai îndepărtată ca oricînd... Tînărul Bönicke își urcă bicicleta pe scara unei clădiri scunde. În camera familiei, Bönicke-tatăl, culcat pe o sofa e cufundat în lectura ziarului. *Băiatul nostru nu va mai primi ajutor social* – conchide el, după lectura unui comunicat și apoi, fiindcă n-a primit răspuns din partea consoartei, absorbită de pregătirea mesei, continuă incriminator: *Ție, firește, ți-e indiferent.*

În sufragerie atmosfera e, vădit, încărcată. În holul alăturat, tînărul și-a înălțat bicicleta, cu ajutorul unui scripete, aproape

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

de tavan. Aparatul îl urmărește intrînd în cameră, unde se așază la masă epuizat, în fața șefului familiei. Acesta îl fixează jucîndu-se, distrat, cu tacîmul și fiul îi ocolește privirea, în timp ce în cameră intră și Annie, sora sa. Mama se grăbește, speriată, să toarne supa în farfurii. *Celor de alături chiria le-a fost achitată de Asistența Socială*, le comunică liniștitor fata, aranjîndu-și, cochetă, bretonul. Bărbații rămîn tăcuți, cu privirile pierdute în farfurie. *Nouă n-or să ne dea nimic!* – bombăne mama. *Cine-i harnic și muncește/capătă tot ce-și dorește!* – citează ea, pilduitor. Ca o reminiscență fugară, în imagine apare, din nou, plutonul cicliștilor, pedalînd cu vrednicie. *După ce că nu mai contribui la chirie de zece luni, nici măcar nu saluți cînd te așezi la masă!* – își admonestează Bönicke, fiul. Băiatul continuă să-și soarbă, tăcut, fiertura. Înghite cu noduri în timp ce tatăl e mereu mai furios. *Nici nu știe să salute! După ce că n-are de lucru, mai e și mîrlan...*

Annie a lăsat, tacticos, lingura pe masă și intervine: *Politețea nu ajunge ca să găsești, azi, o slujbă. Pur și simplu, nu există de lucru.* Și din nou pedalează plutonul șomerilor, expresie a goanei zadarnice după mirajul unui loc de muncă, imagine care intersectează, mereu, prînzul familiei. Dar acest motiv imagistic nu-i numai obsesie, ci și argument, ripostă mută la reproșurile tatălui care gesticulează, acum, furios, cu lingura: *Nu zic că nu-i posibil să ai și ghinion, dar să-l ai șapte luni în șir, e ceva, nu?* Și, atunci, fata îl întreabă: *Tu ce ai realizat în timpul ăsta? Ai ceva mai mult în buzunar decît cartea de șomer?* Bönicke nu mai răspunde. Părăsește sufrageria trîntind ușa. Mama strînge vesela, clătinînd din cap: *Ce-or să zică vecinii? În fiecare zi, aceeași ceartă...*

Fiul a rămas la masă, privind în gol. Degeaba încearcă Annie să-l încurajeze cu un zîmbet; privirea fratelui rămîne

de nepătruns. Poate că fata ar insista, dar dinspre fereastră un fluierat o face să tresară. *Vin imediat!* – strigă, peste umăr, se fardează grăbită și iese...

Peste masa de bucătărie, descifrăm inscripția de pe un ștergar care împodobește zidul: *Nu te plînge niciodată de zorii unei noi zile de muncă!* Din cîteva trăsături, ne-a fost înfățișat universul unei familii: tatăl care a renunțat să mai caute de lucru și își socotește eșecul drept un privilegiu al vîrstei, fiul care rătăcește, zadarnic, după o slujbă, fiica, amenințată mereu să n-o piardă pe a ei și mama, care trebuie să asigure echilibrul și liniștea familiei, zbătîndu-se să-i hrănească. Drama tînărului Bönicke este circumscrisă astfel unui dublu destin colectiv: cel al grupului larg al cicliștilor și cel restrîns, al familiei.

Mereu pe gînduri, tînărul Bönicke s-a apropiat de fereastră. Cu spatele la obiectiv, a deschis-o larg, și-a sprijinit brațele de pervaz și – brusc – privirea i-a rămas pironită pe ceasul de la mînă. Vreo întîlnire ratată? Nu! S-a întors, și-a așezat, meticulos, ceasul pe masă, apoi a revenit la fereastră privind înainte, de parcă ar vrea să-și ia zborul și nu se poate desprinde. A împins, cu grijă, la o parte, un ghiveci de flori, a escaladat pervazul și...

Mama urcă gîfîind treptele, cu coșul de gunoi, golit, în mînă. Mîna stîngă a tînărului încă mai e încleștată de prichiciul ferestrei. Capul și umărul său flutură ca o nălucă. Dinspre pervazul cu ghiveciul dat în lături răsună strigătul deznădăjduit al mamei Bönicke. Cadranul ceasului lăsat pe masă indică ora 6. Tălpile șomerilor împing cu disperare pedalele. Bicicleta tînărului Bönicke zace, uitată în cuibarul ei de sub tavan. Un șomer mai puțin, un loc de muncă în plus pe lume...

La berărie, tatăl Bönicke încă își mai soarbe, tacticos; halba. *Și în America au acum vreo 6 milioane de șomeri...* – își asigură, el, vecinul. *Da* – aprobă celălalt. *Înainte mergeau la lucru la volanul automobilului și acum bat străzile pe jos, manifestînd împotriva șomajului.* Iar Bönicke adaugă jovial: *„Să învețe să mai meargă și pe jos!...”*. Și în hohotul său răsună nu numai satisfacția că nici capra americanului n-o duce mai bine, ci și convingerea că tot ceea ce se întîmplă e firesc, că așa-s vremurile, n-ai ce-i face.

Mata Hari și prețul heringilor

Papa Bönicke încă nu știe ce-i mai rezervă timpurile. Din spatele unui pupitru pe care stau vrăfuite dosare, de după solemna robă a unui judecător, răsună formula:

— *În numele poporului, Tribunalul decide în acțiunea intentată de Gustav Stephan, proprietar reclamant împotriva lui Frantz Bönicke, chiriaș, următoarele...*

În sufrageria pustie, mama Bönicke, cocoțată pe o scară, tocmai desprinde, cu degete tremurînde, lustra din tavan. Prin fereastră, soarele își cerne, trist, razele pe pereții mohorîți. Iar la tribunal, vocea judecătorului continuă să răsune dindărătul dosarului Bönicke:

...cu toate că pîrîtul se află, de mai multă vreme fără resurse, considerăm că, dacă ar fi avut oarecare bunăvoință, și-ar fi putut achita obligațiile. În consecință, conform Codului Civil, paragraful X, punctul Y, va fi obligat să-i elibereze locuința, reclamantului Stephan...

În atelierul de reparații, Fritz, prietenul lui Annie, lucrează ghemuit sub radiatorul unei mașini. „La telefon” îl avertizează un coleg.

Scuturîndu-și salopeta murdară, tînărul ia receptorul. Din pîlnie răsună vocea lui Annie:

— *Am fost scoși în stradă. Executorul judecătoresc ne-a aruncat afară mobila...*

Și Fritz, propune:

— *Veniți cu mine la Kuhle Wampe. Cum fac rost de o mașină, vin să vă iau...*

Kuhle Wampe. E timpul să ne întrebăm ce înseamnă, în definitiv, cuvintele acestea care dau și titlul românesc al filmului, fiindcă nu și-au găsit corespondență nici la noi, nici în alte limbi. În dialect westfalez, Kuhle Wampe n-ar semnifica nimic mai mult decît „repaos pașnic", și aceasta și este, de fapt: un refugiu al Uniunii Strandurilor Berlineze, aflat, pe malul lacului Müggel, la o oră de drum cu autobuzul depărtare de Berlin. În timp ce imaginea urmărește dumul camionetei care transportă familia și mobilierul ei, un comentator schițează, ca într-un film documentar, istoricul așezării: în 1913, număra vreo zece corturi, în anii de după primul război ajungea la peste o sută și în vremea crizei acest spațiu s-a dovedit deosebit de util ca să adăpostească, măcar în anotimpul cald, familii ce își pierduseră locuința[5]. Un drumeag pitoresc conduce camioneta, prin pădure, spre tabăra șomerilor. La volanul automobilului stă Fritz, mîndru de costumul său negru, cu papionul la încheietura cămășii albe, dar cu părul strîns sub o șapcă de muncitor. Lîngă el, solemnă și plină de importanță că și-a scos familia din încurcătură, tronează Annie, sprijinindu-și brațul de o rîșniță de cafea. Între doi pomi, deasupra drumului, o pancartă de bună întîmpinare:

ASOCIAȚIA DE AJUTOR MUTUAL
KUHLE WAMPE

Noii veniți își descarcă mobila. Un marș vesel însoțește imaginea unui tînăr pierdut în lectură. Alături de ei, o jerbă de flori veștede a fost așezată pe un soi de placă memorială: *Aici odihnește ultima noastră speranță de a găsi o slujbă!* Doi bărbați joacă șah, un vilegiaturist face plajă, o femeie tricotează, iar crainicul de la radio vestește liniștitor: *Am transmis un program de marșuri vechi și noi.*

Printr-un simplu detaliu de fundal, Brecht, Dudow și Eisler sugerau anestezierea „vilegiaturiștilor" coloniei de șomeri prin toate mijloacele, pînă și prin programe muzicale. „Marșuri vechi și noi", firește, pentru ca declasații hămesiți și fără locuință să adere la cadența generală a societății, fie ea și adînc măcinată de criză. Compozitorul lui *Kuhle Wampe* cultivă în partitura sa o cu totul altă funcție a muzicii, una eliberatoare, stimulativă. Însăși partitura filmului participă la contrapropagandă, este concepută împotriva receptării pasive, a indolenței ascultătorului...

> „Căci" – spune Eisler – „auzul a rămas în urma văzului, pur și simplu n-a ținut pasul cu progresul tehnic. Ochiul a fost totdeauna un organ al muncii, al concentrării, al efortului. El captează, fără echivoc, ceva anume. În raport cu ochiul, urechea e, mai degrabă, decontractată, ea nu trebuie «căscată», așa cum «holbăm» ochii. În comparație cu privirea, auzul are ceva șopotitor, confuz, și tocmai de acest zumzet vag este legat tabu-ul la care îl expune societatea. Ea a făcut din murmur, din vise, din starea confuză, finalitate a artei, a muncii de creație. Zumzetul este cultivat, azi, cu frenezie. Orice irațională, folosită rațional, suscită instantaneu stima industriei de distracții. Dar tehnicizarea muzicii oferă, în același timp, posibilitatea de a destrăma vraja pe care o iradiază. În loc de a crea, de a stimula o stare confuză din

punct de vedere armonic, ea dobîndește posibilitatea să destăinuie ceva despre realitate, prin intermediul contradicției existente în această tehnică."

Acestea sînt premisele teoretice de la care pornește Hans Eisler în elaborarea partiturii filmului. Dacă, inițial, muzica e asociată imaginilor repetititive (roți, pedale etc.) și disociată peisajului sordid al periferiei, ea se va dezvolta apoi, în calitate de component al imaginii artistice globale, pînă la *songul* Helenei Weigel sau la marșurile solidarității proletare. Va fi aceeași progresie în acțiune, integrată, însă, profund structurii dramatice.

...Cu un basc cochet peste părul tuns băiețește, fata îl întîlnește pe Fritz în fața cortului acestuia. Cei doi o pornesc agale pe aleele pădurii aurite de soare. Bărbatul își scoate mîna din buzunarul pantalonului, și o petrece peste șoldul tinerei. Apoi perechea dispare în desiș. Frunze și ierburi tremură înfiorate de vînt.

Iar în cortul familiei Bönicke, cu bretelele căzute peste pantaloni, șeful familiei citește cu voce tare: *Istoria dansatoarei Mata-Hari* – silabisește, el, apropiind un ziar de lumina lămpii cu petrol. Dar Frau Bönicke nici nu-l ascultă. Cu un creion în mînă s-a cufundat, adînc, într-un calcul insolubil...

— *Sînt curtezană, nu spioană!* – se împleticește Bönicke în patetica pledoarie a ilustrei eroine. *Sînt o curtezană care a pretins să-i fie bine răsplătite favorurile și a primit, ca preț ce i se cuvenea, nu 15 ci chiar 30.000 de mărci...*

Iar Frau Bönicke notează, concentrată, în carnețel: „pîine 45, cartofi 15, margarină 35, ceapă 15, țigări 35", și trage o linie groasă dedesubtul coloanei.

— Şi cine erau favoriţii ei? Printre ei se numărau...

În vitrina băcanului, un salam ademenitor: 20 pf. sfertul!

— ducele de Braunschweig...

„...cartofii, 20 pf. kg..."

— ...von Jagow a cunoscut-o pe cînd apărea pe scena Grădinii de Iarnă... – citeşte, captivat, Bönicke. În faţa lui, fruntea crispată a gospodinei: „untura de vitel: 45 pf." *...şi regina desfătărilor iubirii spuse:...*

„Ocazie extraordinară! Heringi germani de cea mai bună calitate: 50 pf.", ademeneşte vitrina băcanului.

— Efectul dansurilor ei provenea din dezvăluirea treptată a nudităţii, de la mişcările şerpuitor voluptuoase la simb... simb... olismul orgiilor erotice – izbuteşte, în cele din urmă, să articuleze, visător, Bönicke. Mama rămîne adîncită în calculele ei. *Sînii mici îi erau acoperiţi doar cu două plăcuţe de alamă. În partea superioară a braţelor şi la glezne avea brăţări ale căror nestemate îţi luau ochii. În rest era absolut goală, din vîrfurile picioarelor la degetele palmelor...*

Obiectivul se deplasează, uşor, către dreapta, spre uşa prin care a intrat Annie care se aşază la masă, epuizată, cu o expresie stranie. Mama o priveşte lung, cu o uşoară nelinişte. Impasibil, Bönicke îşi continuă lectura:

...Rotulele genunchilor ei se curbau ca doi boboci de trandafir...

Rar descoperi, în cinematograful destul de anost al vremii, o pagină de un sarcasm mai adînc, mai dezintegrant, decît această „inocentă" secvenţă brechtiană a lecturii în familie. În producţiile începutului de film sonor, tehnica ameninţa să anihileze limbajul cinematografic, diminua considerabil flexibilitatea specifică montajului. Mulţi maeştrii ai imaginii, din America şi Europa, cedaseră presiunii microfonului şi îşi compuneau filmele după indicaţiile inginerilor de sunet,

din planuri lungi şi expozitive. Abia foarte tîrziu, la sfîrşitul deceniului, îşi va aminti un Orson Welles de capacitatea expresiei lapidare a montajului atît în sugerarea trecerii timpului, cît şi a sucesiunii gîndului, ca în celebrele secvenţe-elipsă din *Cetăţeanul Kane* sau din prologul *Ambersonilor.*

În cunoscutul lor manifest-avertisment despre cinematograful sonor şi consecinţele acestuia, Eisenstein, Pudovkin şi Aleksandrov afirmaseră, de altfel, încă din 1928, că sunetul e o armă cu două tăişuri.

Pentru a dezvolta expresivitatea cucerită, prin montaj, de către limbajul cinematografic, pentru a învinge inerţia tehnicienilor, sunetul ar fi trebuit tratat, în concepţia autorilor manifestului, ca un element intrinsec al montajului.

E tocmai ceea ce fac Brecht şi Dudow în secvenţa „Mata Hari" şi nu numai în ea. Între cele două componente ale frazei cinematografice, cea sonoră (textul foiletonului de gazetă) şi cea vizuală (coloana preţurilor din carnetul gospodinei şi din vitrinele magazinelor) există un dialog de o caustică ironie. Dar secvenţa este şi de o poetică ambiguitate, ea răsună în registre diferite. Poate fi interpretată şi ca o confruntare între cinematograful comercial, delirant şi evazionist cu realitatea dură, prozaică, de netăgăduit. Poate fi luată, însă, şi drept portretul a două stări limită ale inadecvării la existenţă: una, a evadării cotidiene în iluzie şi kitsch; cealaltă, a rătăcirii confuze, incapabilă de sinteză, printre semnele imediate ale realităţii. De la povestea lui Mata Hari, la slalomul prin mercurialul zilei, – exerciţiu inutil, fiindcă nu poate degreva, cu nimic, bugetul familiei – acest dialog al soţilor Bönicke mărturiseşte aceeaşi neputinţă de a face faţă luptei pentru supravieţuire.

Incapacitate agravată de noua problemă cu care e confruntată Annie...

Nu va mai fi dragoste!

— *Dacă se întîmplă ceva, te omor în bătaie...*

Este tot ceea ce găsește de spus, tatăl, întreaga-i contribuție pentru a o scoate din impas pe fiica sa. Acești șomeri grupați, vremelnic, în colonie „de vacanță" așteaptă, abrutizați și indolenți, să se întîmple ceva, să treacă, în vreun fel, furtuna. Să treacă de la sine și, între timp, să-și uite condiția umilitoare în jalnicul simulacru de confort: aparatul de radio, lectura ziarului, siesta prelungită chiar și după un dejun tot mai frugal.

Iar dincolo de colonie?...

Muncitoare înghesuite la banda rulantă. Așezată spate în spate cu prietena ei, Gerda, Annie verifică legătura de contact a unor piese electrice. Din cînd în cînd, cele două fete își aruncă, peste umăr, cîte o replică:

Gerda: *Nu mă duci tu așa ușor! Imediat am simțit că ceva nu-i în regulă.*

Annie: *Dacă mai trăncănești mult, aici, în atelier, de mîine ăștia o să-mi pună ștampila de șomer...*

Sub radiatorul unui automobil, Fritz unge interiorul unui șasiu, ajutat de colegul său Kurt, care-i spune: *Ori că plătești pensie alimentară și impozit pe celibat, ori că te însori, tot atît te costă. În locul tău, zău că m-aș căsători.* Iar Fritz, continuîndu-și, ușor iritat, operația, îi taie vorba: *Prostii! Vreau să-mi păstrez libertatea!*

În cortul lui Fritz, Annie contemplă fundul ceștii de cafea. Bărbatul se îmbracă, pregătindu-se de plecare. O

vreme nu-și spun nimic, dar Fritz are aerul că o întrerupe, atunci cînd se scuză, agasat: *Trebuie să plec neapărat. Mai am un motor de curățat.* Intimidată, Annie îi reamintește totuși: *Spuneai că în seara asta o să stai de vorbă cu tata.* Iar el, cedînd parcă unei spaime interioare, o repede: *Mai e timp și mîine.*

Merg acum de-a lungul unei poteci, fiecare cufundat în lumea propriilor gînduri. Un cîrd gălăgios de copii le-a tăiat calea și Annie s-a surprins privindu-i. În montaj rapid, se succede imaginea firmei unui ginecolog. Din nou chipuri de copii, o mamă care-și alăptează, fericită, pruncul, o vitrină cu produsele super-nutritive ale firmei Nestlé, din nou pruncii și firma ginecologului: panouri publicitare exaltînd efectele unturii de pește, ale feluritelor emulsii pentru copii, ale săpunurilor speciale și, aparent fără legătură logică, ștampila oficială pe un aviz de concediere. Un etalaj cu pantofiori, firma moașei comunale, coșciuge de toate categoriile în vitrina unui magazin specializat și o legitimație de ajutor de șomaj. Apoi imaginea curioșilor care au înconjurat trupul tînărului sinucigaș în funesta după-amiază de la începutul filmului, funcționarul primăriei trîntind portiera ambulanței după ce a curățat strada și din nou frumosul asortiment din vitrina magazinului de pompe funebre cu un anunț care informează că întreaga ceremonie a înmormîntării nu costă decît 99.50 mărci. Prin fereastra magazinului se întrevăd strada, bebeluși, păpuși, jucării. Vitrine și fapte diverse, iluzii și dure realități – iată o vertiginoasă suită de imagini care nu durează mai mult decît un minut.

Acest plonjeu în lumea gîndurilor lui Annie, cîntărind șansele unei noi vieți și dezavantajele acesteia, e rezolvat cinematografic prin tradiționalele mijloace ale montajului pe care sunetul, departe de a le anihila, le servește integrîndu-le,

sporind astfel expresivitatea limbajului filmic. Comentariul sonor nu mai e textual, ca în secvența *Mata Hari*, ci a fost înlocuit prin muzica lui Eisler, vijelioasă, disputată de motive contradictorii, accentuînd caracterul demistificator al imaginii, denunțînd, viguros, absurdul unei lumi care nu mai îngăduie tinerelor femei să-și împlinească menirea, pentru că nu mai oferă securitate vieților fragede...

Iar bărbatul?... Peste panoul de reclamă al unui cinematograf berlinez plutește vocea Lillianei Harvey fredonînd un șlagăr al timpului. Afișul anunță: *Nu va mai fi dragoste!* (producție UFA care a avut premiera berlineză la 27 iulie 1931, chiar în toiul filmărilor pentru *Kuhle Wampe*!). În fața fotografiilor atractive ale filmului, s-au oprit Fritz și amicul său Kurt.

— *Ce faci cu Annie?* – îl întreabă acesta.

— *De căsătorie nici nu poate fi vorba!* i-o taie Kurt, neînduplecat. *Nu-mi stric eu viața... Dacă-mi pare rău de ceva, mi-e de fată...*

În cort, seara, față-n față, dar evitînd să se privească, Fritz și tata Bönicke. Văzîndu-i alături, ai senzația că privești două versiuni ale aceluiași prototip uman, dar la vîrste diferite. Fritz e pe cale să devină un nou Bönicke!

— *Frumoasă treabă făcurăți!* îl mustră bătrînul...

— *Se întîmplă și în cele mai bune familii!* – îl consolează, cu umor, tînărul.

— *Și, ce-ai de gînd? Te însori!* – intră abrupt, în subiect gazda. Iar Fritz, negăsindu-și locul pe scaun:

— *Păi... s-ar mai putea altfel?*

Din nou pauză, după care bătrînul taie nodul gordian:

— *Atunci, pe cînd logodna?*

Oftînd din rărunchi, Fritz acceptă moale:

— *Om face-o și pe asta!*

Să fie într-un ceas bun!

Iată și logodna reparatorie... Fericita ceremonie se consumă în fața cortului deschis, la o masă împodobită cu flori! S-au strîns tata Bönicke, plin de morgă, în costumul său negru, în dreapta, un unchi chel care se agită de mama focului spre Annie, fericita sărbătorită care zîmbește stînjenită. Așezați alături, martorii solemnității, Kurt și Gerda parcă s-ar cunoaște de cînd lumea. Hop! și mama Bönicke cu un tort care smulge ovații. Fritz cară pe umeri o ladă cu sticle de bere, iar Annie, Kurt și Gerda își trec, în lanț, băutura din mînă în mînă. Apoi Fritz aburcă pe umeri o nouă ladă, de astă dată cu sticle golite, pe care o duce îndărăt eliberînd spațiul. După ce a învîrtit arcul unui gramafon și i-a dat drumul să cînte, Annie a luat-o, discret, pe urmele lui Fritz. Îl găsește tocmai lîngă sticlele de bere deșertate, trăgîndu-și suflarea, abătut.

— ...*Te-aș putea ajuta cu ceva?* – rupe ea tăcerea.

El (scurt): *Nu-i nevoie!*

Se poartă ranchiunos de parcă i-ar fi retezat aripile glorios întinse peste lume.

— *Nu-ți prea convine logodna asta* – observă fata, iar proaspătul logodnic nici n-o cruță:

— *Bineînțeles că nu!*

Replica îi smulge fetei întrebarea legitimă:

— *Atunci de ce-o faci?*

— *Dacă am picat de fraier...* – răspunde el, înciudat, și destupă o sticlă de bere. Dinspre cort răzbat gemetele unui cîntec de chef. O mătușă grasă se balansează în tactul melodiei, hăulind sentimental. Brațul gramafonului e așezat pe un nou disc, iar femeile fredonează un șlagăr la modă: *Frumosul gigolo*!

În fundal e vizibil unul dintre ştergarele colecţiei care consemnează înţelepciunea familiei. Şocant în acest film, dedicat programatic clasei muncitoare, „viitoarea clasă conducătoare" conform preceptelor marxiste, e dezgustul, dacă nu chiar ura, cu care e privit modul de existenţă al unei părţi a acesteia, şi nimeni nu ne spune dacă nu e, cumva, cea majoritară! Ca şi peste filmele lui Fritz Lang, peste asemenea imagini din *Kuhle Wampe* planează presimţirea funestă a catastrofei inevitabile, a ascensiunii celor două dictaturi pretins socialiste. Cu răceala unor anatomişti, Brecht şi Dudow descriu o pătură inertă care nu trăieşte, ci vegetează aşteptînd să treacă furtuna, surdă la marile întrebări ale existenţei, ca şi ale istoriei contemporane şi care se va constitui, curînd, într-un adevărat cal troian, atît în slujba nazismului, cît şi a depravărilor comuniste.

Imaginile acestei logodne sînt crude, amintind de secvenţa ospăţului din *Rapacitate*, filmul lui Erich von Stroheim. Unchiul cel chel, beat criţă, înaintează împleticindu-se, pe lîngă masă, căzînd ba peste bucate, ba peste musafiri, trăgînd după el vesela şi paharele. În urmă, grăsana lui consoartă vociferează şi ameninţă.

— *Nici nu-ţi vine să-i mai priveşti!* – exclamă Fritz, remarcă la care amicul său Kurt replică:

— *La o asemenea logodnă, ce altceva ar putea să facă oamenii decît să se îmbete ca porcii?*

El, Fritz, nici nu-i mai răspunde. Priveşte în gol!... În spatele cortului, Annie şi Gerda descarcă un cărucior de sticle de bere şi aşază pe el o pătură. Tata Bönicke cască ochii nedumerit:

— *Ce dracu faceţi aici?*

Iar Annie:

— Strîngem lucrurile. Ne mutăm de la Fritz! Cheam-o și pe mama...

Gerda s-a și postat gata să urnească din loc căruciorul. A remarcat-o și Fritz care intră tare în discuție:

— Gerda ți-a dat ideea, nu?

Iar tatăl, îi ține isonul în alt registru:

— Unde să mergem? – întreabă plîngăreț.

— Da ce, sîntem țigani, s-o pornim așa, în miez de noapte? – face apel la rațiune și mama Bönicke. *Lasă, Fritz, noi rămînem cu tine* – îl consolează bătrîna, în timp ce fetele au pornit-o, prin noapte, cu căruciorul, ca „mutter" Courage într-o brechtiană piesă viitoare!

— Vei locui la mine, îi spune Gerda lui Annie. *Iar duminica viitoare te asigur că Fritz va rămîne închis în casă, în vreme ce noi două ne-om distra făcînd sport!*

Învățați să învingeți!

Ultima parte din *Kuhle Wampe* ar putea fi redusă la un elogiu adus sportului muncitoresc de masă. Aparent, secvențele care vor urma n-ar fi decît o suită de întreceri sportive și activități culturale între care, din cînd în cînd, mai apar și personajele istoriei povestite anterior: Fritz o caută pe Annie la asociația sportivă, iar acolo Kurt și Gerda îl asigură că ar putea-o găsi duminică la serbare, ceea ce se și întîmplă.

Pentru a înțelege, însă, în adevărata-i lumină, acest final ar trebui să-l raportăm la tabloul istoric al epocii. Asociațiile sportive muncitorești, deosebit de puternice în Germania, erau unul din mijloacele de afirmare a personalității tinerilor și o momeală pentru a-i atrage în frămîntările politice

comuniste. Actorul german Erwin Geschonnek mi-a mărturisit, de pildă, că își făcuse inițierea de combatant în rîndul unei asemenea asociații, afirmîndu-se în box, atletism, marș și, atras pe această cale, a devenit, mai tîrziu, militant comunist. În arhive s-a păstrat elocventul text al unui afiș prin care sportivii stîngii își mobilizau suporterii:

> ...Fiindcă Asociația Sportivă Fichte pune capăt tradiției sportului practicat de domni, pentru că ea e singura organizație revoluționară a turismului muncitoresc, ea organizează la Kuhle Wampe o întîlnire sub egida SFÎRȘIT DE SĂPTĂMÎNĂ ROȘU. Nici un muncitor cu conștiință de clasă nu va asista la un meci între domni, ci va veni, cu Asociația Fichte, joi 5 mai, la Kuhle Wampe!...

Dorind cu orice preț ca mesajul lor revoluționar să răzbată pînă la publicul cinematografic, Brecht și Dudow știau că n-ar fi avut vreo șansă cu vreun subiect despre grevele timpului sau despre numeroasele ieșiri în stradă ale celor fără de lucru. Cenzura, care stătea la pîndă, avea depline puteri! Ei au socotit mai abil să-și disimuleze mesajul îndărătul celei mai inocente dintre activitățile organizațiilor muncitorești, cea sportivă. Numai că, încă din timpul filmărilor au constatat că autoritățile nu ezitau să ridice dificultăți, fie și în calea acestui program minimal. Herta Thiele evoca, în 1973, momente din timpul turnării exterioarelor de pe lacul Müggel, cînd poliția a împrăștiat demonstrația de yole pe care echipa ar fi trebuit s-o filmeze. Altădată, pentru secvența unei demonstrații a tineretului din cartierul Wedding, cineaștii s-au îngrijit din timp de autorizația poliției, dar, povestește tot actrița, hîrtia oficială a întîrziat să ajungă la comisariatul cartierului. Abia pornise marșul, că și-a făcut apariția și poliția.

„Un agent a sărit din mașină, m-a lovit cu bastonul de cauciuc – eu purtam steagul roșu! – și m-a împins în dubă. Abia la poliție s-au lămurit că era vorba de un film..."[6]

Înfrîngînd piedici și primejdii de tot felul, disputîndu-și cu îndîrjire dreptul la fiecare zi de filmare, bucurîndu-se de colaborarea entuziastă a asociațiilor sportive muncitorești, echipa a izbutit să-și continuie lucrul, și, văzute azi, aceste impresionante secvențe respiră sentimentul de curaj cu care au fost filmate. Peste imaginea coloanelor de atleți, răsună songurile intonate de Ernst Busch (marele cîntăreț susținea și rolul lui Fritz) și de soția lui Brecht, Helene Weigel:

Înainte și nu uita
în ce constă tăria noastră!
Înfometat, dacă ești, și n-ai ce pune în gură,
înainte, și nu uita
de solidaritate!
Drept înainte, și nu-ți uita
strada, cartierul.
Drept înainte, și nu uita
a cui e strada,
al cui cartierul,
a cui e lumea!
...Învățați că puteți învinge!

Acest *Învățați că puteți învinge!* ne dă cheia filmului *Kuhle Wampe* care, deși acceptat în rîndul operelor clasice ale istoriei cinematografiei, nu e înțeles întotdeauna în întreaga anvergură a generozității sale de mesaj. Uneori, în literatura de specialitate întîlnești și asemenea reproșuri dogmatice[7]: „Tinerii care se opun bătrînilor nu duc o luptă efectivă pentru schimbarea ideii. Ei rostesc judecăți curajoase, dar

activitatea lor e limitată la mișcarea sportivă". Istoricii care formulează asemenea rezerve nu înțeleg că limitele pe care le acuză nu aparțin filmului, ci cenzurii și că, dimpotrivă, sportul devine, în *Kuhle Wampe*, o expresie alegorică a dorinței de schimbare. Pentru ca cenzura să nu aibă motive de interdicție a filmului era necesar ca substratul politic să fie insinuat în filigranul unei aparențe inofensive de convenție și ficțiune. Iată de unde și construcția story-ului brechtian contrară, practic, tuturor tradițiilor filmului german. Dudow avea să-i destăinuie, mai tîrziu, lui Siegfried Krakauer că se exercitaseră puternice presiuni asupră-i pentru a-l convinge să deplaseze sinuciderea de la începutul, la sfîrșitul filmului. Substratul acestor sugestii este explicat de teoreticianul german după cum urmează:

> De la primii pași ai cinematografiei berlineze, aproape toate filmele importante se încheiau printr-un act de supunere și sinuciderea, atît de frecventă în aceste producții, nu era decît forma cea mai extremă și dramatică a acestui act. Deplasînd tema sinuciderii, *Kuhle Wampe* dezavua supunerea. Învățați să învingeți!, acest refren revine, semnificativ, la sfîrșitul filmului, în momentul rezervat, prin tradiție, înfrîngerii, abdicării, sinuciderii. *Înainte și nu uita/în ce constă tăria noastră!...* – prin acest refren, ca și prin locul în care songul a fost plasat, filmul renegă explicit impulsul supunerii care l-a purtat la moarte pe fiul sinucigaș. Un gest de curaj însemna, în condițiile date, fie și numai aducerea în avanscena filmului a unor personaje silite să caute de lucru...[8]

Discuții despre... cafea!

Este de remarcat și că în 1933, numai la un an de la premiera lui *Kuhle Wampe*, cineastul nazist Heinz Steinhoff încerca să-i dea o replică prin filmul *Quex, tînărul hitlerist.* Scopul peliculei era limpede pentru toată lumea: a ademeni proletariatul, cu precădere tineretul, de partea nazismului aflat la putere. Subiectul filmului vorbește de la sine: Heinz Quex este crescut de tatăl său, comunist fanatic, în spiritul atașamentului orb față de elementul dizolvant al societății, stînga germană. Bietul tînăr e constrîns prin lovituri de curea să memoreze textul Internaționalei (exact cum va învăța, mai tîrziu, băiatul din *Danton* al lui Wajda, „Declarația drepturilor omului") și, împotriva voinței sale, e tîrît la anarhice demonstrații de stradă. În fața acestor sălbăticii, mama lui Quex se sinucide, iar Heinz, recuperat de Organizația tineretului hitlerist (*Hitlerjugend*), va sfîrși asasinat de prietenii de idei ai tatălui său, comuniștii.

Steinhoff a introdus în filmul său și critica la adresa generației părinților, și funcția de familie colectivă a Partidului, pînă și frenezia întrecerilor sportive, a înfruntării între atleți. Și dacă detașamentele lui Dudow înaintau cîntînd „*Înainte și nu uita de solidaritate!*", cohortele din filmul lui Steinhoff intonau și ele un „*Înainte!*" dar modificat:

Steagul nostru fîlfîie în frunte
purtîndu-ne spre eternitate
Drapelul ne e mai scump decît moartea
Înainte! Înainte!

Aspectele concrete ale existenței proletare din marșul lui Brecht (umilința, foamea cronică, lipsa de lucru) fuseseră înlocuite prin categorii echivoce și abstracte ca drapelul cu semnul îmbîrligat însoțit de o ipotetică făgăduială de „eternitate". Acolo unde filmul lui Brecht și Dudow acționa pe calea analizei, a dialecticii în imagini, cel al lui Steinhoff se baza, nu fără abilitate, pe forța oarbă a afectivității, pe inconștientul colectiv. Exact cum, chiar în acei ani, remarca, la noi, pătrunzător, Mihail Sebastian:

> Cu o cămașă, cu un imn, cu un salut și cu o insignă, ai rezolvat toate problemele, ai găsit toate răspunsurile. Vrei o religie? Iată o carte de membru! Vrei metafizică? Iată un imn! Vrei o pasiune? Iată un șef! Cheia adevărului, cheia tuturor adevărurilor stă în această cămașă care ține loc de conștiință, de inteligență, de simțire și de acțiune. Omul în *sacou* e supus erorilor; omul în uniformă e infailibil...[9]

Kuhle Wampe și *Quex, tînărul hitlerist* sînt despărțite, în timp, printr-un singur an. Dar confruntarea de idei a acestui an crucial nu numai pentru destinele germanilor, dar și pentru omenirea întreagă, plutește, ca un presentiment, peste epilogul filmului lui Slatan Dudow. Ne referim la secvența care se petrece în metroul luat cu asalt de către tinerii sportivi după încheierea serbării.

În vagonul supra-aglomerat o parte dintre ei rămîn în picioare. Un tip cu bărbuță care citea ziarul ridică ochii vădit agasat de zgomotoasa invazie a mulțimii. Fritz și Annie s-au aciuit, lîngă el, pe scaun, și au redevenit o tandră pereche. Vecinul se cufundă, din nou, în lectura ziarului,

dar surpriza în fața știrii pe care o descoperă îl face să-i dea citire cu voce tare:

— *În Brazilia au dat foc la 24 de milioane tone de cafea!*

O voce uimită:

— *Cum? Ce-au făcut cu cafeaua?*

Bărbuța, agitîndu-se vehement:

— *Pur și simplu i-au dat foc!*

Un domn mai în vîrstă, cu priviri tulburi prin lentila ochelarilor:

— *Nu-mi vine să cred. Ar fi o adevărată sfidare!*

Din mijlocul intervalului dintre scaune, un bărbat cu pălărie tare și papion cu buline negre, îi asigură cu superioritate:

— *Orice om cu mintea întreagă își dă seama că astea-s baliverne.*

Tipul cu bărbuță se întoarce, îndărătnic, la lectura sa:

— *În cel mai mare port din lume al cafelei, la Santos, e depozitată mai multă cafea decît e în stare să consume întreaga lume, mai mult decît întreaga producție a Braziliei. Și pentru că acestei cafele i se adaugă mereu alte zeci de mii de tone proaspete, pentru că se adună tot mai multă cafea, guvernul a decis ca prisosul să fie ars...*

Tema arderii cafelei este catalizatorul care va pulveriza, în reacții profund diferențiate, complexul univers social al vagonului. Un bărbat cu mînecile suflecate e indignat:

— *Să arzi 24 de milioane de tone, cafea de primă calitate... ce rușine!*

Un domn în vîrstă privește, perplex, prin ochelari, textul articolului din ziar:

— *Cum să arzi cafeaua? De ce s-o arzi?*

Annie sugerează o soluție la îndemînă:

— *De ce? De ce? Pur și simplu din răutate omenească!*

Și Fritz, petrecîndu-și tandru brațul pe după umerii ei:

— *Poate că nici nu-s chiar așa răi. Totul depinde de cîți bani dispun!*

Pentru două gospodine cumsecade, toată problema se rezolvă în ibric:

— *Să știți: cafeaua n-are voie să dea în clocot. Cum a fiert, cum și-a pierdut gustul!...* – zice o cucoană cu rochia în carouri, iar, de lîngă ea, o altă cunoscătoare adaugă:

— *Și să n-o torni niciodată într-o cană de tablă. I se duce toată aroma!* Tipul cu bărbuță revine, îndărătnic, la ziarul său:

— *În articol se spune clar de ce au făcut asta: ca să mențină prețul cafelei cît mai ridicat.*

Chiar în fața lui, un domn cu guler tare, cu mustața tunsă scurt, à la Hitler, care pînă atunci se menținuse într-o distinsă expectativă, izbucnește:

— *Dar de ce le plătim prețurile? Vedeți că nu știți?* Și privește, triumfător, în jur. Apoi, plin de sine, explică gesticulînd cu pălăria în mînă:

— *Dacă am fi avut și noi flotă de război, am fi avut colonii și dacă aveam colonii, numai oftam după cafeaua altora!*

Un călător cu pălărie gri, s-a concentrat asupra unui calcul:

— *Uite, socotim kilogramul de cafea la 3.60...*

Dar gospodina sare să-l corecteze:

— *Cum 3.60? Vă spun eu unde găsești sigur o cafea destul de bună cu 2.60!* Numai că pălăria gri își continuă calculul:

— *Să zicem... 3 mărci!...*

— *...și pfeningii?* – nu-l iartă „gulerul tare". *Am spus-o și-o repet; pînă nu vom introduce în calculul bugetului nostru și pfeningii, n-o să ne reechilibrăm economia...*

Sarcasticul Kurt nu-și poate reține o observație:

— *Chiar și arăți dumneata ca unul care are nevoie să-și numere pfeningii...*

— *Poate că nici nu-s chiar așa răi. Totul depinde de cîți bani dispun!*

Pentru două gospodine cumsecade, toată problema se rezolvă în ibric:

— *Să știți: cafeaua n-are voie să dea în clocot. Cum a fiert, cum și-a pierdut gustul!...* – zice o cucoană cu rochia în carouri, iar, de lîngă ea, o altă cunoscătoare adaugă:

— *Și să n-o torni niciodată într-o cană de tablă. I se duce toată aroma!* Tipul cu bărbuță revine, îndărătnic, la ziarul său:

— *În articol se spune clar de ce au făcut asta: ca să mențină prețul cafelei cît mai ridicat.*

Chiar în fața lui, un domn cu guler tare, cu mustața tunsă scurt, à la Hitler, care pînă atunci se menținuse într-o distinsă expectativă, izbucnește:

— *Dar de ce le plătim prețurile? Vedeți că nu știți?* Și privește, triumfător, în jur. Apoi, plin de sine, explică gesticulînd cu pălăria în mînă:

— *Dacă am fi avut și noi flotă de război, am fi avut colonii și dacă aveam colonii, numai oftam după cafeaua altora!*

Un călător cu pălărie gri, s-a concentrat asupra unui calcul:

— *Uite, socotim kilogramul de cafea la 3.60...*

Dar gospodina sare să-l corecteze:

— *Cum 3.60? Vă spun eu unde găsești sigur o cafea destul de bună cu 2.60!* Numai că pălăria gri își continuă calculul:

— *Să zicem... 3 mărci!...*

— *...și pfeningii?* – nu-l iartă „gulerul tare". *Am spus-o și-o repet; pînă nu vom introduce în calculul bugetului nostru și pfeningii, n-o să ne reechilibrăm economia...*

Sarcasticul Kurt nu-și poate reține o observație:

— *Chiar și arăți dumneata ca unul care are nevoie să-și numere pfeningii...*

— *72 milioane de mărci au fost azvîrlite în mare...* – ridică în sfîrșit capul de pe calculul pe care-l elaborase „contabilul", copleșit de răspunderea evaluării cafelei. *Să mai fie și asta o afacere?* – se întreabă, perplex.

— *Ce calcule face ăla acolo?* izbucnește Fritz. *Doar ei nu din ceea ce aruncă își scot cîștigul, ci din ceea ce păstrează și ne vor vinde mai scump.*

De alături, Gerda adaugă didactic:

— *Afacerile nu se încheie decît atunci cînd există oameni care au nevoie de ceva și nu-l pot obține altfel.*

— *Vă interzic sfidările politice!* – intervine, grav, domnul cu guler tare care socotește momentul nimerit pentru o chemare autoritară la ordine. Dar, tocmai din mijlocul vagonului, Kurt îl corectează, blajin:

— *Sfidare? Ce faceți voi e sfidare!*

Nu putem reda, în aceste pagini, decît fragmente din scenariul acestei brechtiene confruntări din metrou care, chiar redusă la ipostaza unui „Proces-verbal", rămîne un document viu al tensiunii, al clocotului societății germane din preajma ascensiunii nazismului. Scena ar trebui văzută așa cum a decupat-o Dudow: în spațiul închis al vagonului, aparatul își modifică, febril, unghiurile de filmare, antrenîndu-l pe spectator, fie și prin intermediul plasticei cinematografice, în torentul analizei politice. Odată cu năvala tinerilor sportivi, camera s-a năpustit, literalmente, asupra diferitelor specimene de călători, surprinde ticuri „onorabile" și pretenții vanitoase, dă, agresiv, tîrcoale subiecților, pe măsură ce discuția se încinge și se delimitează taberele.

— *Te poftesc să te liniștești, tinere!* – se burzuluiește tipul cu guler tare. Iar Kurt, ațîțat:

— *Nu-s tînărul dumitale!*

Privirile sînt, toate, ațintite asupra celor doi beligeranți, iar Fritz s-a postat, discret, drept în spatele mustăciosului. Acesta caută o ofensă mai usturătoare, asupra căreia se decide cu greu:

— *Se cunoaște că în armată n-ai avansat în grad... Nici n-am cu cine vorbi!*

— *Dumneata trebuie să fi ajuns cel puțin plutonier major* – îl ia prin surprindere Fritz, iar un muncitor de alături intervine cu un sfat util:

— *Ce atîta vorbărie? Arde-i boșorogului una la muie și mai dă-l dracului!*

Înghițit de mulțimea sportivilor, „guler-tare" s-a chircit intimidat, agitînd brațele:

— *Vă atrag atenția că ofensa este penalizată cu o amendă de pînă la 70 de mărci!*

Bătrînul cu ochelari intervine împăciuitor:

— *Liniștiți-vă, domnilor. Doar nu sînteți singuri în compartiment... și, la urma urmelor, de ce vă interesează așa tare cafeaua braziliană?*

În perspectiva destinderii, tipul cu pălărie albă adaugă:

— *Chiar așa! Mai ales că azi e duminică.*

Dar Kurt n-are încă de gînd să declare închisă dezbaterea:

— *Dacă nu vreți să vorbim despre cafea, putem vorbi despre pîine, că și dvs. consumați pîine, Domnule Vecin, nu-i așa? Ei, atunci ce mai zici de grîul pe care-l ard ăia în locomobile?*

— *Și de bumbac ce părere aveți?* – sare și Gerda în ajutor.

Un domn în sacou intervine împăciuitor:

— *Noi germanii sîntem o nație econoamă. Principalul e să nu mai fim dependenți de străinătate. Ce? Noi n-am putea avea, în Germania, propria noastră cafea? Pe Valea Rinului cultivăm, doar, și viță de vie. N-avem decît să punem, acolo, cafea, iar vinul să-l aducem de la francezi!*

Numai că un chel dolofan, de alături, ripostează sceptic:
— *Așa o fi, numai că doar noi doi n-avem cum să schimbăm lumea...*

— *Asta-i!* – răsună, sonoră, vocea lui Kurt. *N-o să schimbați voi lumea! Nici dumneata, nici cucoana de colo. Iar cei atît de neutri ca dumnealui, chiar că n-o să mai apuce s-o schimbe vreodată. Cît despre domnul cu guler tare, nici n-ar vrea s-o schimbe, că tare-i mai place cum arată acum...*

Lezat, „guler-tare" și-a recăpătat vocea și ifosele. El întreabă accentuînd fiecare silabă:

— *Și, mă rog, cine-o să schimbe lumea?*

E rîndul Gerdei, cu vocea ei de tribun, să dea răspunsul:

— *O s-o schimbe cei cărora ea nu le place!*

Replica aceasta închide aspra, riguroasa, brechtiana confruntare de idei a filmului *Kuhle Wampe*. Dudow nu mai are de adăugat scenei decît cîteva planuri concluzive: mulțimea care invadează tunelul metroului, croindu-și drum irezistibil, prin culoarul de beton, ca sub mohorîtul cer al istoriei, în acordurile marșului lui Eisler:

Înainte, și nu uita
în ce ne stă tăria!
Înainte și nu uita
de solidaritate!

Pornită de la muncitorul însingurat, resemnat și strivit de destin, traiectoria filmului ajunge la un val uman de nestăvilit, mulțimea celor convinși că nu-și pot îmbunătăți condiția vieții decît schimbînd-o.

Dar în ce direcție?

Poliția și realismul

Încheiat în primăvara lui 1932, cu minimele mijloace ale cooperativei de producție, filmul se afla, acum, în așteptarea confruntării cu publicul. Premiera fusese programată pentru 18 martie la un cinematograf central de pe Kurfürstendamm, Broadway-ul berlinez. Dar, în ziua prevăzută, cinematograful Atrium n-a afișat panoul publicitar al lui *Kuhle Wampe*, ci pe cel al unei comedioare oarecari, *Doamna diplomat*. Ce se întîmplase?

Cu toate măsurile de precauție luate de autori, cenzura se îndărătnicea să nu dea aprobare difuzării filmului. Acestei neașteptate interdicții i-au ripostat proteste de o vigoare fără precedent, aparținînd nu numai ziarelor stîngii, ci aproape întregului eșichier al presei germane. Cenzura înăsprită de către noul cancelar Von Pappen nu era la prima ei „performanță" de răsunet. Cu cîteva luni înainte, aceeași „comisie a controlului filmelor" interzisese difuzarea faimoasei ecranizări americane a romanului lui Remarque, *Pe frontul de vest nimic nou*. De astă dată, însă, furia presei întrecea toate recordurile.

CUI APARȚINE LUMEA? – relua *Der Film* întrebarea lui Kuhle Wampe și răspundea: CENZORILOR DE FILM! Criticul Herbert Ihering găsea că, datorită consecințelor ei, interzicerea filmului lui Brecht constituia cea mai grea lovitură dată, vreodată, cinematografiei germane.

> Fabricanții cei mai înrăiți, cei mai penibili, de senzații tari, filmele cele mai viciate, zise „de societate", au cale liberă, nestînjenită. Față de *Kuhle Wampe* se iau însă măsuri! În cazul

în care interdicția rămîne valabilă, critica cinematografică trebuie să fie conștientă că nu mai are dreptul să ceară filmelor germane o reprezentare reală a problemelor vieții, din moment ce aceasta este afectată nu numai de riscul unui insucces la public, ci și de cel al interzicerii difuzării. Cine va mai băga, vreodată, bani într-o afacere atît de nesigură? Strîmtorată, oricum, din cauza crizei, fără sprijinul păturii inițiate a publicului, strangulată de cenzură, arta filmului își pierde însăși noțiunea existenței sale...[10]

Influentul publicist Rudolf Arnheim, teoreticianul de mai tîrziu, nota și el, cu egală vehemență:

> Devine tot mai evidentă decizia de a interzice orice film în care transpare ideea de libertate și progres, oricît ar costa aceasta. Ceea ce dovedește că practica cenzurii a ajuns în faza luptei corp la corp pentru putere, luptă în care rațiunea trebuie să păstreze tăcerea precum femeile în biserică...

Cît despre *Rote Fahne*, ziarul comunist, forța punctul pe „i" atunci cînd titra agitatoric: FILMUL SONOR RĂMÎNE REZERVAT, ÎN CONTINUARE, KITSCHULUI ȘI MINCIUNII! Campania a stîrnit un ecou, deosebit de amplu, și în străinătate unde presa românească a epocii s-a alăturat protestului. Nu numai ziarele mișcării muncitorești, ci și reviste de larg prestigiu cultural ca *România literară*, aflată sub directoratul lui Liviu Rebreanu, a atacat, în aprilie 1932, abuzul cenzurii sub titlul „Un film în afara industriei".

Începută la jumătatea lunii martie, bătălia pentru filmul *Kuhle Wampe* a cunoscut mai multe etape. Inițial filmul fusese respins fără drept de apel, pentru motive clar exprimate de către consilierul de stat Erbe: „Producția are neîndoielnică

tendință comunistă și, dacă aceasta nu e, nici pe departe, atît de brutală ca în alte filme comuniste, circumstanța o face cu atît mai primejdioasă!". Totuși, în urma îndîrjitei campanii de presă cu rezonanțe, cum s-a văzut, internaționale, cazul a fost preluat de secretarul de stat al ministrului de Interne Zweigert care declara cu severitate la 30 martie: „Am dispus ca filmul să rămînă oprit fiindcă pune în primejdie securitatea publică, ordinea și interesele generale ale statului...".

Și distinsul funcționar dădea, chiar, cîteva exemple: „caracterul bestial al petrecerii de logodnă, incitarea la rezistență împotriva autorității constituite, discuția politică din metrou sau sacrilegiul filmării unui grup de tineri sportivi în costume de baie în vreme ce în profunzimea planului se disting turlele unei biserici ale cărei clopote își cheamă, pe banda de sunet, credincioșii la slujbă.

„Ce i-ar putea, oare, supăra pe slujitorii bisericii într-o asemenea scenă?" – se întreba public, în *Die Weltbühne*, Rudolf Arnheim. „Personal, n-am sesizat, la vizionare, nici dangăt, nici turle. Probabil că, pentru performanța asta, e nevoie de o sensibilitate religioasă într-adevăr bolnavă. La urma urmelor, e clar că aceste imagini n-au fost premeditate măcar, ci pur și simplu surprinse în cursul unei filmări la care numai bunul Dumnezeu a aranjat lucrurile în așa fel, încît să se audă și clopotele. Și se pare că cineva ar putea trage, de aici, concluzia că o bună baie duminicală e de preferat unei slujbe religioase..."[11]

Cenzura avea, de altfel, să înfrunte nu numai zeflemeaua presei, ci și nenumărate adunări de protest, ca de pildă cea

a Ligii Drepturilor Omului în care, la 11 aprilie, vorbea Ernst Toller, deputat social-democrat în Bundestag și dramaturg. O altă adunare fusese convocată de *Neue Filmgruppe*, sub genericul *De ce nu-i permis să se spună adevărul în filmul vorbitor*?[12]

În urma unor asemenea presiuni, Ministerul de Interne convoacă, la 21 aprilie, *Comisia controlului filmelor* pentru o a treia vizionare. De astă dată cenzura s-ar mulțumi cu suprimarea a 230 de metri din film, adică aproape zece minute. Referindu-se la aceasta, Dudow asigura, în 1950, că în ciuda tuturor amputărilor, nucleul filmului nu fusese atins: „Metoda noastră, cea care provocase mînia cenzorilor, nu se afla într-o secvență sau alta, ci domina întreg filmul...".

S-ar spune că democrația germană repurta, prin „eliberarea" lui *Kuhle Wampe*, una dintre ultimile ei victorii înaintea dezastrului preluării puterii de către partidul lui Adolf Hitler. Dar, în pofida sarcasmului și vehemenței campaniei de presă, în memoriile sale, Brecht nu pare de fel înclinat să bagatelizeze acest moment al confruntării filmului cu cenzura. El îl transformă chiar, spre surprinderea noastră, într-un adevărat test al eficienței metodei sale.

> „Cenzorul nostru" – istorisește, nu fără umor, dramaturgul, „s-a dovedit un tip isteț care ne-a spus: «Nimeni nu vă poate contesta dreptul de a înfățișa o sinucidere, fiindcă sinuciderile, o știm cu toții, există! Există și șomeri care se sinucid. Nu văd nici un motiv să ascundem acest lucru. Ceea ce contest eu, este modul în care prezentați dvs. sinuciderea acestui șomer. Și, deși mă jenez să v-o spun, obiecțiile mele sînt mai mult de natură artistică decît politică!»...
>
> «— Cum așa?» – am întrebat noi, ofensați.
>
> Iar cenzorul nostru a continuat:

«Comportarea eroului dvs. nu-mi pare suficient de umană. N-aţi prezentat un om, ci un tip. Şomerul dumneavoastră nu-i un personaj în carne şi oase, care s-ar deosebi de celelalte prin griji şi bucurii particulare, ca şi prin destinul său propriu. El îmi pare schiţat destul de superficial şi – iertaţi-mi, ca artişti, această expresie întrucîtva dură – ni se comunică prea puţine lucruri despre el. Iar consecinţele acestor neajunsuri estetice sînt de natură politică şi mă obligă să interzic difuzarea filmului pe ecrane. Aveţi tendinţa să prezentaţi sinuciderea ca fiind caracteristică, făcînd, adică, parte din destinul unei întregi clase. Reprezentaţi punctul de vedere că societatea i-ar constrînge pe tineri să se sinucidă, frustrîndu-i de posibilitatea de a munci. Şi nici nu vă jenaţi să sugeraţi, în continuare, ce ar trebui să facă şomerii pentru a schimba starea de lucruri. Nu, domnilor, n-aţi procedat ca artişti. Dacă aţi fi prezentat nu un tip, ci un destin individual, nu l-aş fi putut interzice vreodată...»"
„Şedeam tulburaţi şi ofensaţi în faţa lui" – continuă Brecht evocarea momentului – „cu impresia penibilă că cineva citea prin noi. Eisler îşi ştergea, amărît, lentilele ochelarilor, Dudow se făcuse, pe scaun, covrig, de parcă ar fi fost apucat de crampe, iar eu m-am ridicat să ţin o cuvîntare, în ciuda faptului că urăsc cuvîntările. M-am ocupat numai de ceea ce mi se părea neadevărat. Am recapitulat cîteva dintre trăsăturile individualizatoare pe care le atribuisem tînărului şomer: înainte de a-şi da drumul în gol îşi scoate ceasul de la mînă. Fie şi numai acest gest uman, îi conferă un farmec aparte care se răsfrînge asupra întregii scene. Prezentam, de altfel, şi destui alţi şomeri care nu recurg la sinucidere, vreo patru mii, dacă ne-apucăm să numărăm marea demonstraţie sportivă pe care o filmasem. M-am declarat indignat de reproşul la adresa metodei noastre artistice şi am sugerat ameninţarea unei noi campanii de presă împotriva unor asemenea acuzaţii. «Era în joc renumele meu de artist» – am spus... Dar nici cenzorul nu s-a lăsat, a pătruns chiar în detaliile construcţiei noastre

cinematografice, iar avocații pe care-i adusesem cu noi observau cu stupoare cum, sub ochii lor, afacerea strict juridică se metamorfoza într-o dezbatere despre artă.
Cenzorul a accentuat că am conferit sinuciderii un caracter pur demonstrativ, «ceva aproape mecanic», s-a exprimat el. Asta l-a făcut să sară ca ars pe Dudow, care a cerut, nervos, să se solicite, la nevoie, avizul medicilor. Ei ar confirma că acțiunile de acest gen produc, de multe ori, impresia automatismului. «Se poate!» – a acceptat cenzorul. «Dar trebuie să admiteți și faptul că sinuciderea din film eludează orice trăsătură omenească, o interzice chiar. Spectatorul nici nu mai resimte impulsul să-l împiedice pe sinucigaș, impuls firesc în cazul unei creații artistice pătrunse de căldură... Actorul dumneavoastră procedează de parcă ar vrea să ne arate cum se cojesc castraveții, de pildă...»"

Revăzut astăzi, filmul confirmă multe dintre reflecțiile cenzorului. E adevărat, Max Sablotzki, actorul care-l interpretează pe Böniche cel tînăr, are momente cînd sugerează comportamentul unui robot, personajul fiind slab individualizat. Există în film și zone aride în care demonstrarea unor adevăruri teoretice prevalează asupra trăirilor și artei. Chiar atitudinea lui Brecht care pare a se distanța, peste ani, de la războiul propagandei către reflecția calmă, dă de gîndit. Brecht parcă vrea să spună că o asemenea înțeleaptă contestare, dacă e de calitate, nu numai că n-ar trebui refuzată, dar s-ar cuveni stoarsă de tot ceea ce poate da ea rațional pentru îmbunătățirea actului artistic. Subliniind caracterul pătrunzător al observațiilor consilierului de stat, Brecht transmite îndemnul ca actul estetic să devină atît de puternic elaborat, atît de perfect în rotunjimea sa, încît să poată înfrînge orice rezistență, nu numai pe cea a cenzurii, cît, mai ales, pe cea a publicului.

„Ne-ar fi fost greu să ne mai susținem filmul" – își încheie dramaturgul lui *Galileo* această captivantă pagină memorialistică. „Părăsind clădirea n-am putut să nu recunoaștem că cenzorul avea un spirit ascuțit. El pătrunsese infinit mai adînc în ființa intențiilor noastre *decît cei mai buni și mai binevoitori critici ai noștri!* (s.n.)... El ne servise, ca să zic așa, un scurt referat despre realism, fie el – ce-i drept – și din punctul de vedere, particular, al poliției..."[13]

Oricît de utile s-ar fi dovedit retrospectiv, ciocnirile cu cenzura au consumat un timp prețios. Și, în 1932, timpul nu mai era bani, ci destin, cursă contra cronometru cu trenul istoriei. Lansat în iunie, filmul întrunea 14.000 de intrări în săptămînile următoare și deși era preluat, curînd, de alte 15 săli, pe afișul rețelei cinematografice germane lunile îi rămîneau numărate.

„Filmul care stîrnește interesul maxim acum, la Berlin, este *Kuhle Wampe*" – transmitea, din Germania, corespondentul revistei britanice *Close-Up* în septembrie 1932. Avea succes, numai că în zare se și prefigurau, deja, văpăile Reichstagului pe fundalul marșului spre „veșnicie" al tînărului Quex...

Atalanta
(*L'Atalante*)

de Jean Vigo (1905-1934)

Franța, 1934. *Scenariul și dialogurile*: Jean Vigo, cu colaborarea lui Albert Riéra, după un subiect de Jean Guinée (pseudonimul lui R. de Guichen). *Imaginea*: Boris Kaufman, asistat de Louis Berger și Jean-Paul Alphen. *Scenografia*: Francis Jourdain. *Montajul*: Louis Chavance. *Muzica*: Maurice Jaubert. *Textul cîntecelor*: Charles Goldblatt. *Asistenți de regie*: Albert Riéra, Charles Goldblatt și Pierre Merle. *Producția*: J.-L. Nounez cu colaborarea casei *Gaumont*. *Distribuția*: Michel Simon (papa Jules), Dita Parlo (Juliette), Jean Dasté (Jean), Gilles Margaritis (cabotinul), Louis Lefebvre (musul), Charles Goldblatt (hoțul).

Autorul acestei cărți și-a petrecut copilăria într-un port dunărean, la Galați. În fiecare primăvară, după ce se destrăma ultima zăpadă și clocotul apei se năpustea, tocmai de pe colinele orașului, în jos, prin rigolele trotuarelor, spre cheiuri,

cobora cu ele privind fascinat – în largul fluviului – șlepurile, bizare locuințe acvatice. În spațiul redus al punții era o întreagă lume, se zbenguiau copii, femei atîrnau la uscat albituri, bărbați cu tricouri vărgate dădeau în fiert aromitoare ciorbe de pește. Pulsa, pe aceste minuscule petice de lume plutitoare, atîta viață și atîta mister încît, ațintindu-mi privirea spre cursul învolburat al fluviului, aveam impresia că împărtășeam eu însumi pribegia acestor nomazi ai neodihnei valurilor.

Copilăria lui Jean Sales

Vigo, el n-a văzut lumina zilei pe malul vreunui fluviu, dar existența-i însăși pare o scurtă și fascinantă călătorie pe învolburatele meandre ale destinului. Pentru a fi acceptat între oameni a fost constrîns, încă de copil, să fie un „pasager clandestin", să-și ascundă adevărata identitate. Fără un nume fals ar fi fost, cu siguranță, stigmatizat ca „fiul trădătorului". Tatăl „trădător" era Eugéne Bonaventure de Vigo. În pofida prefixului aristocratic, fusese descendentul unui fotograf parizian care, în tinerețea-i aventuroasă adera la mișcarea anarhistă. Din frondă, Bonaventura adoptă ca pseudonim anagrama cuvîntului *merde* – sintagmă ocolită în societatea respectabilă, deși considerată *porte-bonheur* în cercurile boemei intelectuale, semnînd, adică, în ziarele vremii, Almereyda.

Micul Jean va copilări în atmosfera poluată de dispute ideologice și fum înecăcios de tutun a interminabilelor adunări anarho-sindicaliste sau în cea înghețată de pe culoarele penitenciarelor în care tatăl său era expediat din vreme în vreme. Acest climat nefavorabil copilăriei își va lăsa un greu

stigmat asupra sănătății lui Jean și, prin aceasta, asupra caracterului și destinului cineastului de mai tîrziu.

Cu timpul, Almereyda își ameliorează poziția socială... Publicist talentat și temut, el cîștigă cititori și influență, evoluează de la extrema stîngă către cea dreaptă pentru ca, chiar în ajunul izbucnirii Primului Război Mondial, să scoată un ziar vehement șovin de care Ministerul de Interne nu pare chiar străin. Își părăsește, apoi, familia dedîndu-se, la Paris, unei existențe de răsfăț și lux, pe scurt, recurge, ca atîția alții la modul de a trăi al celor pe care-i disprețuise și sfidase în tinerețe. Dar, pe neașteptate, petrecerea e spartă: ziarului pe care-l conduce îi este înscenat un proces de... spionaj! Arestat la 6 august 1917, Eugéne Bonaventure nu mai așteaptă să fie judecat și „se sinucide" – conform versiunii autorităților care l-au găsit strangulat în celulă – la numai o săptămînă după întemnițarea în închisoarea Fresnes. În pofida versiunii sinuciderii, pusă în circulație la vremea ei, cercetătorii au afirmat, ulterior, că asasinarea lui Almereyda, cu complicitatea unor înalți demnitari ai epocii, interesați să-l reducă la tăcere, nu poate fi pusă la îndoială. Încă din 1919 un reputat criminolog izbutea să reconstituie, convingător și amănunțit, modul în care fusese comis asasinatul.[1]

Sinucidere sau crimă cu premeditare, „buna" aventură a vieții lui Bonaventure e încheiată, în momentul în care unicul său fiu împlinea 12 ani. Traumatismul pe care i-l provoacă, acestuia din urmă, tragedia, e ușor de imaginat. Cu atît mai mult cu cît, pentru a-l feri de stupiditatea umană, familia nu găsește ceva mai bun de făcut decît să-l interneze într-un gimnaziu sub numele de Sales – murdarul! – numele de fată al bunicii! Nimeni nu va bănui în băiețașul bolnăvicios și sfios, retras și tăcut, pe fiul hulitului „trădător",

dar nici Jean Vigo nu va uita, vreodată, teribila umilință la care a fost supus. Cît despre numele tatălui, nu numai că-l va relua, odată cu majoratul, dar se va arunca, lacom, în căutarea documentelor rămase, spre a-i reabilita memoria. Marele actor și profund cunoscător de oameni care a fost Michel Simon avea să spună că „Hamlet a fost drama intimă a lui Jean Vigo! Mereu a fost un Hamlet, dorind să-și răzbune tatăl"...[2]

Așadar, între 1918 și 1922 este ascuns într-un colegiu din localitatea montană Millau. Climatul de munte este foarte bun pentru tratamentul bolii sale de plămîni, numai că pedagogii școlii, de o neghiobie rar întîlnită, îl fac să acumuleze o exasperare pe care și-o va revărsa, mai tîrziu, în primul său film cu actori, *Nota zero la purtare*. Ca tatăl său odinioară, pe urmele căruia, îndîrjit, vrea să pășească, își dedică vacanțele studiului fotografiei, meșteșug care-l pasionează. Cinematograful, însă, nu-i trezește deocamdată vreun interes. Doar din cînd în cînd, își notează meticulos că a văzut cutare sau cutare film.

La absolvirea colegiului, în 1925, încearcă studii de filosofie la Sorbona, dar boala de plămîni recidivează surghiunindu-l din nou la munte, în sanatoriu. Va sta acolo, cu mici întreruperi, doi ani în care va trăi o dublă revelație: cinematograful și dragostea. Încă din decembrie 1926 dădea, în van, tîrcoale studiourilor pariziene în jurul cărora încep să i se cristalizeze visele. Cît despre iubire, ea apare în persoana unei tinere poloneze întîlnite pe culoarele sanatoriului.

Elzbyeta Lozynska, Lydu, cum melodios o alintă Vigo, e fiica unui industriaș din Lodz. Neputînd să suporte claustrarea sanatoriului, cei doi îndrăgostiți fug la Paris, unde tînărul e din nou aproape de irezistibila atracție a lumii cinematografului.

Un prieten de familie, scenograful Francis Jourdain îl pune în legătură cu un tînăr cineast, el însuşi la început de drum, Claude Autant-Lara. Omul abia dacă semnase două scurt-metraje şi mai avea la activ două asistenţe de regie pe lîngă L'Herbier şi Renoir, dar în ochii lui Vigo avea aura unui profesionist...

La Festivalul de la Locarno din 1970, după mai bine de patru decenii, întîlnirea mi-a fost evocată de Autant-Lara. „M-am pomenit, în studio, cu un tînăr cu faţa suptă, însufleţită de strălucirea a doi ochi negri, care mă implora să-l ajut să-şi înceapă meseria – *în orice fel!* – spunea el. Ce-aş fi putut face în situaţia în care mă aflam? I l-am expediat amicului Burel, operator-şef la studioul din Nisa...".

Fericită alegere! La Nisa, staţiune cu climat benefic pentru sănătatea fragilă a celor doi îndrăgostiţi funcţionau de vreo trei ani, studiourile Victorine. Cum tocmai avea în lucru un scurt-metraj intitulat *Venus*, Burel îl adoptă pe Vigo ca asistent. În 1929 sosea acolo şi Lozinski, tatăl Lidei, pentru a asista la oficierea căsătoriei şi a pune umărul la buna instalare a celor doi. Pentru a-i facilita intrarea în viaţă, socrul a pus la dispoziţia familiei Vigo o sumă modestă. Destul de substanţială totuşi pentru ca aspirantul cineast să o folosească drept capital pentru pornirea „afacerii" sale. Îşi procură o cameră *Debrie* de ocazie şi, cu ajutorul unor resturi de negativ furnizate de Burel, face cîteva filmări de probă la grădina zoologică. Dar abia o a doua întîlnire, de la Paris, cu viitorul său operator se dovedeşte decisivă...

Tudor Caranfil

„Kinoki" la Nisa

Cu un an înainte, sosise într-o vizită în Franța Dziga Vertov, creatorul kinoglazului. Spre surprinderea grupului „oficialilor" care-l invitaseră, înainte de a le strînge mîinile, celebrul cineast s-a repezit spre un tînăr care aștepta, pe peron, tăcut și rezervat, luîndu-l în brațe. La Paris, Vertov își regăsea fratele mai mic, pe care nu-l mai întîlnise de mai bine de un deceniu. Neputînd suporta tensiunea evenimentelor revoluționare, Boris Kaufman părăsise Rusia optînd, spre deosebire de ceilalți doi frați ai săi, pentru „liniștea" Occidentului. Studiase la Sorbona mai întîi științele naturii, apoi începuse să se intereseze de arte frumoase, de poezie pentru ca, în cele din urmă, stimulat, poate, și de rezonanța internațională a succeselor lui Vertov, să se intereseze și el de cinematograf. Regăsindu-l în 1928, Vertov i-a dăruit propriul său Kinamo, un rudimentar aparat de filmat „Made in URSS" căruia i-a fost dat să înscrie o brazdă adîncă în istoria cinematografiei franceze, și nu numai a ei! Căci, după ce a lăsat cinematecilor Europei trei filme lucrate cu Vigo, Boris Kaufman avea să semneze, peste Ocean, genericele unor filme antologice realizate de Elia Kazan (*Pe chei*) sau Sidney Lumet (*Doisprezece oameni furioși*).

Deocamdată, învăța să stăpînească tainele și năravurile Kinamo-ului său, realizînd documentare în spiritul kinoglazului. Întîlnindu-l pe Vigo, i-a arătat un reportaj în care urmărea Sena, de la izvoare, prin Paris, pînă la vărsarea în Mare. La rîndu-i, Jean l-a invitat la Nisa să-i arate Cazinoul, fabuloasele hoteluri, spectaculosul Carnaval cu bătăile sale cu flori, dar și mizeria cruntă a cartierelor populare ale

„Cetății plăcerilor". Cei doi s-au înțeles din priviri și servindu-se, copios, din resturile de peliculă puse la dispoziție de Burel, au pornit o producție comună.

„N-aveam bani. Dacă ne trebuia un taxi, nu ne înduram și luam autobuzul..." – își amintea, mai tîrziu, Kaufman. Erau, pe atunci, la Nisa, mulți invalizi care rătăceau pe bulevarde, împinși de infirmiere în cărucioare rulante. Într-un asemenea vehicul s-a așezat Kaufman, iar Vigo îl împingea, inocent, din spate. „Încercam pe cît posibil să disimulez prezența obiectivului cu ajutorul unui voal, căci principalul era să filmăm prin surprindere. Din moment ce oamenii își dădeau seama că sînt filmați, ceva se schimba în comportamentul lor, și pierdeau, în mod vizibil, spontaneitatea."[3] Boris filma, Jean împingea căruciorul, imaginea constituind, de fapt, rezultatul viziunii lor comune. Colaborarea de viziune a continuat, de altfel, și în timpul montajului efectuat într-o strîmtă cabină a studioului de la Epinay, utilată cu două moviole și o mașinuță de lipit. În cursul muncii, se clarificară atît titlul filmului (*À propos de Nice – punct de vedere documentar*), cît și planul său: unei descripții riguroase a promenadei, a plajei și mării, îi succeda o trecere în revistă a tipologiei turiștilor, figuri excelînd în hidoșenie. „Aceste pulpe imense, acești sîni flasci, aceste șale căzute, aceste fețe de broască, nu sînt tipuri umane, ci viciile întrupate ale burgheziei"[4] – tălmăcește Barthélémy Amengual punctul de vedere al lui Vigo, „documentat" de ochiul lui Kaufman. Unor asemenea pocitanii simbolice le urma și o tînără vilegiaturistă expunîndu-și, într-un fotoliu de pai, formele seducătoare razelor soarelui. Printr-un trucaj, ea schimba rapid cîteva toalete, sfîrșind prin a ne înfățișa „anatomia intimă", dar păstrîndu-și în picioare încălțări superbe cu toc

înalt. „Dejunul pe faleză" – și-ar fi intitulat, poate, o asemenea compoziție, Auguste Renoir. Numai că fronda și insolitul lui Vigo izbucneau în necontenita schimbare a cadrelor: unei falnice parăzi militare, foarfeca montajului îi asocia liniștea eternă a cimitirului, și turnul unui coș de uzină filmată țintea, parcă, precum țeava unui tun de pe Potiomkin, drept spre cartierele de vile ale bogătașilor...

Firește, nonconformismul și sfidarea stereotipiilor constituiau apanajul avangardei timpului. Numai că, în 1929, protagoniștii mișcării nu reușeau să-și despotmolească inspirația din sterilitatea „cinematografului pur", alimentînd-o, fie cu exerciţiile suprarealismului, fie, în cel mai bun caz, cu jocurile abstracte ale tehnicei. Există și în *À propos de Nice* destul din această zgură dar, dincolo de ea, descoperi imagini vitriolante care exprimă o stare reală de exasperare. Vigo îi injectează cinematografului experimental emoție și viață, dă avangardei conținut, o smulge din izolarea cenaclelor, scoțînd-o în aerul tare al mulțimilor, printre oameni. Numai astfel poate fi explicată rezistența în timp a acestui film, oglindită și în faptul că, deși privise cu necruțătoare ironie orașul adoptiv, primăria acestuia avea să-și cinstească „denigratorul", e drept, după patruzeci de ani, conferindu-i uneia dintre străzile orașului numele său.

La vremea sa, cineastul își definise, lucid, propria „avangardă" drept *cinematograf social*. Într-o conferință publică, prin care își prefața debutul, a ținut să-și delimiteze metoda atît în raport cu experimentul, cît și cu documentarul obișnuit, expozitiv.

Cinematograful social este angajat în modul cel mai deschis. El înseamnă ruptură, atît în raport cu filmul comercial, cît și

cu cele zise de „avangardă", înseamnă a evita atît super-subtilitatea artistică a unui cinema pur cît și supercontemplația unui superombilic văzut sub un superunghi, totdeauna alt unghi, tehnică pentru tehnică... A te îndrepta spre cinematograful social nu înseamnă, pur și simplu, să îndrugi ceva, ci să trezești alte ecouri decît rîgîielile acelor domni intrați la cinema numai ca să-și facă digestia...

În plin an 1929, cînd lumea cinematografului e profund disputată între perpetuarea, în continuare, a pantomimei tăcute sau explorarea universului sunetului, aliat neașteptat al imaginii, Vigo declară că nu tehnica este ceea ce-l preocupă. Și iar se întoarce la paradigma „cinematografului social" care impune „a te dispensa de nevoia de a ști dacă filmul trebuie să fie *a priori* mut, sonor ca un clondir gol, vorbitor sută la sută ca reformații noștri de război, în relief, culori sau olfactiv. În alt domeniu, n-am fi obligat un scriitor să ne spună dacă, pentru ultimul său roman, a utilizat pana de gîscă sau stiloul...".[4]

Și dacă pe tînărul cineast îl interesează, totuși, tehnica, aceasta e numai sub raport cu metoda. Iar metodă înseamnă, pentru Vigo, surprinderea pe viu, ca la Vertov, altfel filmul abdică de la valoarea sa de document. „Cel care face documentar social trebuie să fie atît de zvelt cît să se poată strecura prin gaura cheii... atît de mic, încît să se pitească sub scaunul crupierului, zeul cazinoului de la Monte Carlo, și vă asigur că asta nu-i la îndemîna oricui..."[5] – adăugă Vigo, mîndru că a izbutit-o.

Dincolo de caratele intențiilor, unii istorici s-au concentrat, mai tîrziu, asupra decalajelor realizării. Opera pare cam răsuflată din cauza estetismului și a naivului simbolism sexual din unele imagini sau comparații... – observa, încă din 1959, Sadoul. Mai presus, însă, de aceste rezerve de

amănunt, în balanță ar trebui să atîrne faptul că „...a fost primul documentar care nu constată, ci atacă..." cum adăuga Sadoul însuși.[6] Undeva, la întretăierea avangardei suprarealiste cu filmul militant rus, pamfletul acesta, construit pe rupturi de ton și ritm, era în egală măsură, un portret al orașului plăcerii și al artistului în căutare de drum. În condițiile în care inginerul de sunet are putere discreționară în studiouri, în fața progreselor tehnice de laborator care iau ochii, Vigo nu ezită să-și manifeste, ofensiv, scepticismul: „Mult trîmbițatele cuceriri ale sensibilității peliculei nu pot aduce nimic nou fără creșterea sensibilității artiștilor înșiși în fața evenimentelor sociale ai căror martori sînt..."[7] – declara, în 1932, tînărul cineast. Recitind azi presa vremii, premiera lui *À propos de Nice* pare încununată de succes. Adevărul este că, în pofida ecourilor elogioase, filmului i-a fost închisă orice perspectivă în distribuția comercială, fiind claustrat în obscura rețea a cinecluburilor. Descoperind-o, Vigo se entuziasmează, totuși, de această formă specifică de cultivare a valorilor cinematografului. În septembrie 1929, el inaugurează la Nisa un club de „Prieteni ai filmului", în care programa tocmai filmele excluse din circuitul comercial, fie ele franceze, sovietice sau germane. Premiera filmului lui Carl Junghans *Așa e viața*, inspirat de pauperitatea lucrătorului ceh, îi inspiră publicistului Vigo cîteva rînduri definitorii:

> ...Așa e viața numai pentru unii? Nicidecum! Așa e viața pentru toți! Da, pentru toți... Aceleași mici bucurii, fără surprize, aceeași carne flască și tristă... aceeași groapă fără cer, pentru toți... Așa e viața, fiindcă așa o merităm, așa o clădim...[8]

Simți în tonul comentatorului o exasperare abia reținută. Lydu pe care, de cînd îi e soție, o răsfață spunîndu-i Viga,

așteaptă un copil, pe Vigotto (cum însă va fi fată, ar trebui s-o boteze Vigotta). Dar, complet lipsit de mijloace, fericitul tată e nevoit să-și amaneteze pînă și aparatul de filmat. În decembrie, invitat să-și prezinte filmul de debut la „Congresul cineaștilor independenți" de la Buxelles, o cunoaște pe Germaine Dulac care-i mijlocește un contract cu puternica societate *Gaumont*. E o comandă modestă, un scurt metraj despre Taris, campionul de înot al Franței. Îl face într-o piscină pariziană, constrîns de foame, cu Kaufman ca director de imagine.

Un an mai tîrziu, revăzîndu-și filmul la Nisa, nota, nemulțumit, în jurnalul său: „Cu excepția filmărilor sub apă, e foarte slab!". E firesc ca promotorul „cinematografului social" să se distanțeze de conjuncturala sa creație, ca de un copil mai puțin dorit. Taris, regele apei cultivă, e adevărat, insolitul și barocul, „curajul" gratuit al viziunii suprarealiste pentru care înotul poate fi un ofertant subiect de divagație. Dar, ulterior, vom recunoaște în superbele secvențe sub-acvatice ale Atalantei, experiența pe care Vigo a cîștigat-o cu *Taris*. Și asta rămîne lucrul cel mai important!

Șansa de la hipodrom

La Nisa „Viga" suportă sarcina din ce în ce mai greu. „E foarte slăbită!..." – i se plînge Vigo lui Henri Storck, un amic din Bruxelles – *Noaptea de miercuri spre joi a fost, mai cu seamă, dificilă: frisoane care o făceau să-i clănțăne dinții și, timp de ore întregi, în ciuda frecțiilor, a infuziei, a buiotei, a cuverturilor suprapuse, nici o ameliorare. Apoi, la două dimineața, puseuri de febră pînă la 39 de grade...* Nimic însă, nici un cuvînt despre starea propriei

sănătăți care, și ea, lăsa de dorit... „Vigoletta", micuța Luce, vine pe lume în iunie... În acută jenă financiară, strîmtorat de nevoi, Vigo acceptă să gireze realizarea versiunii franceze a unei „subproducții" UFA după piesa lui Henri Verneuil *Cap sau pajură. Îmi va asigura masa cîteva zile!* – se scuză, trist, față de Storck. Ușurat și îngrozit, în același timp, va reveni o lună mai tîrziu: *De versiunea franceză m-au dispensat așa încît – iată! –, scrupulele mele s-au dovedit vane și ridicule, diletante.*

Abia în noiembrie 1931 smulge o comandă de la *Gaumont*, un nou scurt-metraj despre un sportiv, de astă dată despre un campion de tenis. Numai că, înaintea intrării în producție, scenariul îi va fi înapoiat. *N-am nevoie de cinema!* – geme, Vigo, în scrisorile sale către Storck. Dar nici fără el nu poate trăi. La urma urmelor – își face curaj –, *am două mîini cu care o să înșfac eu ceva. Cînd știi ce vrei, ești răbdător și tenace...*

Ceea ce complica lucrurile era tocmai faptul că știa ce vrea! Cu sănătatea-i fragilă, cu o soție bolnavă, cu răspunderea unui copil pe care atît îl dorise și pentru care dorea atîtea, continua să refuze, înverșunat, compromisul. Poate că nici nu-l refuza; poate pur și simplu nu i se putea adapta. Întreaga energie și-o canaliza în animarea clubului „prietenilor filmului", care adresa înflăcărate chemări publicului: „19 luni de luptă! 48 de filme prezentate pînă acum! 48 de filme cinstite! Cineclubul nu promite nimic; el rezistă și continuă..."[9].

Dar cineclubul nu dă și de mîncare!...

Totuși, iată că pe neașteptate se ivește o rază de lumină. Șansa apare, așa cum îi stă și bine, pe terenul hazardului, la hipodrom. Vigo n-are timp pentru deliciile turfului, dar un prieten al său, René Lefèvre, a întîlnit, acolo, un original crescător de oi din Camargue, un anume Nounez, care

etalează opinii foarte polemice despre lamentabilul cinematograf al timpului. Iritat de imixtiunea geambașului în templul artelor, René Lefèvre îl repede: *Ușor de criticat din tribune! Cunosc un tip admirabil care a făcut un documentar senzațional și apoi n-a mai găsit angajament. Asta-i lumea noastră!* Geambașul nu se mai obosește să-i răspundă. Îi și întinde o carte de vizită adăugînd: *Să ia legătura cu mine!*

E greu de spus care ar fi fost soarta cineastului Vigo dacă această atît de întîmplătoare întîlnire n-ar fi avut loc. Pentru că herghelegiul avea vocație de producător și o iubire autentică pentru film. I-a propus întîi un documentar despre crescătoria din Camargue. Vigo, fără să se supere, i-a răspuns cu ceea ce-l interesa pe el, un lung metraj de ficțiune despre școlari în internat, film în bună măsură autobiografic intitulat *Les cancres* (Chiulangii). Abil diplomat, Nounez cîștigă și colaborarea societății *Gaumont* care se angajează să participe cu decoruri și accesorii, utilaj de filmat și înregistrare a sunetului ca și personalul tehnic corespunzător. E drept, totul cu o parcimonie demnă de un Harpagon: platou mic, timp de patru zile; platou mijlociu, alte patru; grup electrogen în exterior – două nopți și cabină de montaj nu mai mult de opt zile și opt nopți!

De altfel, fie și în limita acestor termene stricte studioul trișează: filmările pe platou sînt programate tocmai în timpul Crăciunului, asta înseamnă că primul tur de manivelă este anunțat pentru 24 decembrie (zi „scurtă”!), apoi filmarea e întreruptă, se reia din 27 pînă pe 31 (din nou, program redus) și din nou o săritură peste „Saint Sylvestre”, pentru a o încheia – forțat! – cel tîrziu pe 4 ianuarie 1932.[10]

Epuizat nervos și mistuit de febră, Vigo dirijează turnarea pînă la Anul Nou, cînd boala îl doboară la pat. Între 10-22

ianuarie, pe o vreme vitregă, se filmează exterioarele. Muncă discontinuă, lipsită de bucurie și împovărată de griji... Cînd în aprilie, filmul e prezentat, într-o proiecție pentru antrepenorii de săli, se constată că în el, Vigo își revarsă întreg veninul acumulat în anii de colegiu, filmul fiind, cum spune Sadoul, o transpunere în imagini a unui popular refren școlăresc:

Toate cărțile pe foc
cu belferul la mijloc!

Viața mea de băiat – cum își definește însuși cineastul filmul *Nota zero la purtare*, frapează încă de la primele imagini prin climatul său mohorît: Pe bancheta vagonului de clasa a III-a, un gimnazist posac, cu cozorocul tras peste ochi, se lasă, apatic, legănat de tangajul roților. Fereastra compartimentului e pălmuită de rafalele fumului înecăcios al locomotivei. La un moment dat, băiatul ridică fruntea, privește, parcă, încolțit în jur și se repede spre portiera vagonului, ca pentru o evadare. Dar, dimpotrivă! Ajuns în fața ușii, ajută un coleg să-și urce valiza. E sfîrșitul vacanței, *la rentrée*, cum îi spun francezii, iar Caussat și Bruel se reîntorc la internat. Într-o gară întunecată vor fi împinși într-o cireadă de elevi care orbecăiesc, supuși, spre școala-penitență. Uitată fie libertatea vacanței! Cu sacii de voiaj pe umeri, băieți cu chipuri mai mohorîte decît noaptea mărșăluiesc spre internat...

Internatul cuprinde, ca în *Metropolis*, deși nu la fel de spectaculos, două lumi paralele: de o parte, opresorii, pedagogii; de cealaltă, asupriții, internii. Pedagogii sînt dispuși într-o severă ierarhie: „principalul", tiranul instituției, un estropiat, un Statu-Palmă lung... în barbă (interpretat de Delphin, actor pe care, cu un deceniu mai înainte, îl utilizase

și Max Linder într-o altă caricatură a autorității, comandantul muschetarilor din *Cei trei muschetari*), supraveghetorul general, curățel, îngrijit, prezentabil; profesorul de naturale, corpolent, agresiv și ușor pervers; dolofana „mama Fasole", bucătăreasa internatului, umilită că nu le poate oferi pensionarilor ei decît aceeași monotonă iahnie. De cealaltă parte, gloata cenușie a colegienilor, cu viața ei secretă, imposibil de controlat. Adulți și adolescenți își intersectează drumul fără a putea comunica.

Doi nou-veniți provoacă fisurarea acestui univers, în echilibru atît de precar: Tabard, băietanul „fetiță", privilegiat fiindcă provine dintr-o lume a răsfățului și, de partea cealaltă, tînărul pedagog Huguet, lunatic și infantil el însuși, slăbind frontul pedagogilor și favorizînd, în mod fatal, răzmerița elevilor. Acest Huguet, în care unii văd autoportretul lui Vigo, aduce filmului culoarea comediei excentrice. Într-o secvență, lunaticul dascăl pornește în urmărirea unei fermecătoare trecătoare, uitînd că droaia de băieți pe care-i are sub supraveghere îl urmează încolonată disciplinar. Ca după dricul din *Antract*, convoiul cunoaște accelerări de tempo, de la pas vioi la marș forțat și chiar la galopul după cocheta care, îngrozită de numărul urmăritorilor, încearcă a se salva.

Filmologul francez Ado Kyrou atrage atenția asupra finalului secvenței: *Urmărită de bărbat și de cei douăzeci de copii, femeia cotește brusc, la o răscruce și supraveghetorul se dezmeticește în fața unui popă. Chipul său exprimă decepția unui bărbat care se așteptase să vadă ce-i mai frumos pe lume – femeia, și, în locul acesteia, a întîlnit ceea ce-i mai trist: un preot*[!11].

Kaufman filmează totul cu rară sobrietate. Nu-i trebuie decît un singur plan general pentru a ne înfățișa dimensiunea unei duminici de elev, petrecute la „corespondentul" său

din oraș. „Corespondentul" este un localnic în casa căruia elevul intern își poate petrece duminica. În camera pe care o surprindem, sînt grămădite atîtea obiecte că, inițial, ochiul își pierde orientarea. Există totuși cîteva centre de forță ale cadrului: în stînga, o fereastră care filtrează lumina ostenită a unui amurg lînced de iarnă; în mijlocul încăperii, o lampă sub care se află un ziar larg desfășurat, despărțindu-l, ca un zid, pe corespondentul bănuit în fotoliu de cei doi copii pe care abia acum îi deslușim, lîngă fereastră. Fetița se dă jos de pe dulap și, purtînd în echilibru un borcan cu pești, se strecoară pe vîrfuri către Coissat care, imobilizat pe scaun, o așteaptă, legat la ochi. Bizară imagine! Ni-l închipuim pe băiat pedepsit cu cruzime dar, odată ajunsă lîngă el, fetița îi scoate banda de la ochi și zîmbetul amîndorura ne arată că totul nu fusese decît un joc. Bizar, dar joc!

Pentru că-mi plăcea să-ți privesc coapsele de copil dolofan, îmi acopereai ochii cu batista ta, care mirosea ca lavanda mamei – va evoca, scena autentică din copilărie, realizatorul. *Pentru ca apoi, încet, așa cum se procedează cu bolnavii, să-mi scoți acest pansament de sărbătoare și contemplam împreună, în liniște, borcanul cu peștișori roșii. În aceeași seară, făceam cale întoarsă la colegiu... pentru cîte luni? Ar fi trebuit să fiu mult prea cuminte pentru ca să ies duminica, fie și acele cîteva ore...* În filmul de mai tîrziu, fiecare detaliu intervine, pe rînd, într-un montaj în adîncimea cadrului, procedeu redescoperit în cinematografia modernă abia peste decenii. Fără să ni se povestească nimic, ne e sugerat climatul înghețat al duminicii unui intern în familia unui adult distant și apatic.

Iar în altă parte Vigo scrie referindu-se la secvențele în care exasperarea liceenilor explodează: *Nici n-am avut prea mult de inventat. Complotul, supraveghetorul legat fedeleș, toate s-au*

petrecut aievea. N-a fost nevoie decît să mă hrănesc din amintiri... Numai că amintirile sînt fascinant vizualizate, ca în celebrul ralanti al cohortei băieţandrilor în cămeşoaie albe plutind, printre fulgii pernelor sfîşiate, ca heruvimii prin albul nourilor. E adevărat şi că, în prologul lui *Napoleon* de Abel Gance, elevii şcolii de la Brienne încing şi ei o aprigă bătaie cu pernele. La Gance efectul dominant este, însă, comic, regizorul recurgînd la trucul fulgilor, cu efecte bine verificate în burlescul american, ca un anticlimax al tempo-ului eroic din imaginile bătăliei bulgărilor de zăpadă pe care le filmase...

Vigo a conferit unor elemente identice (internat, dormitor, cămeşoaie albe) o atmosferă de irealitate poematică obţinută prin ralenti-ul filmării. Imagini de neuitat, acompaniate, nu fără ironie, de compozitorul Maurice Jobert, prin acordurile celeste şi vocile angelice în contrast cu caracterul destructiv al isprăvilor „îngeraşilor" lui Vigo care, în finalul filmului, vor ajunge să bombardeze cu pietre, de pe acoperişul şcolii, onorabilităţile invitate la o solemnă festivitate.

Tocmai în asemenea scene vede Jean Mitry „un poem savuros, caricatural şi oniric în acelaşi timp, un fel de coşmar în stare de veghe în care amintirile încep să se interfereze cu deformările lor psihice. Realul şi imaginarul se topesc într-o viziune globală, tragicul se dizolvă în bufonadă, fiecare eveniment devine un raccourci mental şi caricatura însăşi nu mai e decît traducerea fizică a unei stări de spirit, exagerarea unui comportament de circumstanţă sau a unei convenţii burgheze..."[12].

„Poemul" de acest tip n-a avut, însă, darul să convină şi cenzurii timpului. Atît Vigo, cît şi Nounez se aşteptau la un greu tribut de tăieturi. Surpriza a fost că cenzura a considerat întreg filmul drept inacceptabil. Nu se cereau tăieturi, ci interzicerea totală a acestui pamflet intolerabil care submina

autoritatea politică, școala, poate chiar și biserica. Pentru Vigo, ca și pentru Nounez, dezastrul a fost incalculabil. Filmul în care investiseră amîndoi, unul energie, celălalt mijloace materiale importante, n-avea să ajungă la public decît abia în 1945. Dar, în pofida acestei înfrîngeri care ar fi intimidat pe oricare altul, Nounez rămînea neclintit în hotărîrea sa de a nu-l părăsi pe Vigo. Finanțase un metraj mediu cu care pierduse tot! Dar acum, după ce evaluase, cu propriii săi ochi, talentul tînărului cineast, era gata să-și mobilizeze mijloacele pentru un lung metraj în care să recupereze tot. Era în această reacție ceva din comportamentul turfistului pătimaș care-și dublează miza pe calul perdant. Calul, deși păgubos, nu i-a spulberat încrederea, ci abia îl înverșunează. Mai poți citi în acest gest chiar mai mult decît atît: compasiunea în fața eternei torturi a artistului neînțeles. Ca un rar document de posibile raporturi între producător și autor se păstrează o scrisoare adresată de Nounez lui Vigo, la 16 aprilie 1933, cîteva zile după interzicerea difuzării *Notei zero*: *Principalul este acum să nu-ți pierzi încrederea în filmul dumitale. El este foarte reușit și chiar dacă nu perfect, important e că ești conștient de asta, ceea ce constituie forța dumitale, chezășia unei viitoare afirmări de valoare, inevitabilitatea reușitei dumitale...*

În mod premeditat, Nounez îndrepta privirea creatorului pe care-l proteja, spre viitor. Investea în el nu numai bani, ca un Mecena oarecare, ci forță morală, și rămîne remarcabilă modestia cu care, trei decenii mai tîrziu, declara la televiziune: *Sînt fericit că am permis unui om de o rară spiritualitate să-și exprime gîndurile. Dacă va fi fost aceasta o cărămidă la construirea istoriei cinematografiei, atunci e Vigo cel care a pus-o acolo. Eu n-am reprezentat decît elementul de hazard care să-i favorizeze apariția...*

Hazard? Poate! Se întîmplă atît de rar ca artiștii autentici să întîlnească producătorii pe care-i merită. În primăvara lui 1931, realizatorul și producătorul se aflau în plină căutare a unui nou proiect. Albert Riéra, asistentul lui Vigo, a relatat, mai tîrziu, telespectatorilor francezi:

Într-o zi, Nounez m-a chemat la telefon ca să-mi spună: „Am pierdut banii cu Vigo, dar nu contează! Are talent cu carul și cred că am înțeles ce-i trebuie. Dacă-i voi da un scenariu cu totul anodin, o să-și investească întreg geniul într-o poveste în care cenzura nu va mai avea cum să se amestece. Asta o să și fac!" „Scenariul anodin" l-a găsit în subiectul unui scriitor obscur, Jean Guinée, despre *soția tînără a unui bătrîn proprietar de șlep, pe jumătate nebun care, plictisindu-se pe vas, îl părăsește și pleacă la Paris...*[13] – cum rezumă George Sadoul în a sa *Istorie a cinematografului mondial.*

„Ce să fac cu fleacul ăsta? – istorisește Riéra că l-ar fi întrebat Vigo. I-am răspuns: Sînt de acord. Povestea e cît se poate de banală, numai că important rămîne modul de a o povesti... Atunci privirile i s-au aprins și a început se se intereseze de scenariu..."

Nu știm dacă întocmai așa cum relatează Riéra (prezent pe platou și în calitate de coautor al scenariului) s-or fi întîmplat lucrurile. Cert este că Vigo a adoptat proiectul *Atalantei* deși, într-un interviu, îl definea, inocent, ca pe o tramă lejeră *care-mi permite să pun în valoare imaginea apei, lumea marinarilor și talentul interpreților...*[14] Talentul aparținea cuplului Jean Dastier, lunaticul pedagog din *Nota zero...*, și Ditei Parlo, pe adevăratul ei nume Gerda Kronstadt, o berlineză studioasă care stăpînea, la perfecție, cîteva limbi și era foarte citită. Deși s-ar fi vrut ziaristă, un farmec indefinibil

o împinsese spre cinematograf. Cît despre tramă, ea era atît de „lejeră" încît a fost posibil să fie, încă din start, puternic amendată. Așa, de pildă, tînăra soție nu mai era sedusă, ca la Guinée, de un matroz, ci de un funambul al bulevardelor metropolei și nu mai era, apoi, pusă să lucreze într-o sordidă cîrciumă la cheremul unei brute, ci într-un civilizat magazin de muzică. Iar secundul de pe șlep, cel care o redescoperea, înapoind-o căpitanului, n-o mai găsea, îngenunchiată în reculegerea unei catedrale, regretînd siguranța căsniciei de odinioară, implorînd iertarea lui Dumnezeu și stăpînului ei pămîntean, soțul – ci ascultînd un șlagăr despre „șlepul care trece...".

Dar cea mai importantă modificare avea s-o aducă întîlnirea lui Vigo cu „Papa Jules" !...

„Îmi amintea de Rimbaud..."

S-a întîmplat în 1970, într-un sfîrșit blînd de septembrie, în sala cinematografului Rex din Locarno. Participanților la Festivalul Internațional tocmai le fusese prezentat filmul de debut al francezului Gérard Brach, *Casa*, care-l avea ca protagonist pe Michel Simon. Înțesată de tineri, sala fremăta de nerăbdare în așteptarea dezbaterii nocturne. Tînărul autor și-a făcut apariția în umbra uriașului star european care mulțumea, cu un zîmbet binevoitor, aplauzelor frenetice. În tumultul acestora se putea citi nu numai admirația spectatorilor, ci și mîndria că marele actor pornise dintre ei, că era elvețian de origine. Țineau enorm de mult la el...

Discuția a început calm, deși nu prea se întrevedea a fi în favoarea debutantului francez, al cărui film mai curînd

decepționase. Sub pojghița superficială de frondă a unui pretins portret al tinerei generații, în care spectatorii nu se prea recunoșteau, se răsfrîngea neantul, iar modul ostentativ în care cineastul exploata farmecele fruste ale unei actrițe fără viitor, o oarecare Patricia d'Arbanville trăda, în ultimă instanță, caracterul comercial al antreprizei... La cuvîntul *comercial*, Michel Simon care, tăcut și absent, păruse, pînă atunci, că nici nu urmărea discuția, s-a ridicat impetuos. Leonin și congestionat l-a întrerupt pe vorbitor adresîndu-se, direct, tinerilor:

„— Vreți cumva să spuneți că, după o carieră ca a mea, aș fi putut accepta să apar într-un film comercial? Îmi reproșați, mie, asta?".

Antevorbitorul a încercat să atenueze „afrontul", opinînd că, deși creația protagonistului rămînea, și aici, mai presus de reproș, filmul putea fi, la urma urmelor, contestat. Actorul, însă, nu mai era dispus să asculte. Stîrnit, acoperea toate vocile, neputînd remarca, de pe scenă, că, în modul cel mai paradoxal, polemica n-o mai purta cu un singur interlocutor, ci cu o întreagă sală. O sală pe care nimeni, nici măcar directorul festivalului, ilustrul istoric de film Freddy Buache, n-o mai putea stăpîni.

— *Dacă și ăsta mai e film comercial, atunci spuneți-mi că toată cariera n-am făcut decît asta: film comercial!* – tuna stihinic și dominator marele actor, refuzînd să mai asculte vocea unei noi generații. Generație care, în plus, mai avea și dreptatea ei! Fiindcă era infinit mai complexă decît pretindea s-o arate filmul lui Brach, în acei ani în care Europa occidentală abia depășise seismul anului '68. Dar, pe termen lung, dreptatea era și de partea maestrului, pentru că Brach, după ce în urma unor nefericite experiențe, a abandonat regia, s-a

dovedit unul dintre cei mai dotați scenariști ai generației sale. Dar atunci, în 1970, s-a produs inevitabilul!...

În sala în care venerabilul invitat acaparase microfonul, s-au făcut auzite, strident, cîteva fluierături. La auzul lor, în picioare, uriaș dezlănțuit, Michel Simon a încremenit vizibil descumpănit. A rămas așa, șovăitor, preț de cîteva secunde, apoi, în tăcerea înmărmurită și în unanimul sentiment de ireparabil al sălii a părăsit livid scena. A doua zi nu-l mai găseam în camera sa de la Grand Hotel, de unde, spre norocul meu, avusesem, cîteva seri la rînd, privilegiul să-l însoțesc în prelungi promenade pe țărmul Lacului Maggiore.

Nu pot uita amurgurile acelea aromitoare, în care, pășind alături de Faustul lui René Clair printre palmierii viei Alla Riva, hohotul mefistofelic cu care-și puncta amintirile îmi dădea sentimentul că devin martor direct al unei întregi epoci din istoria cinematografului.

Atunci și acolo mi-a evocat Michel Simon prima sa întîlnire cu Jean Vigo, petrecută după un spectacol al Teatrului Gymnase.

> Cînd a intrat în cabina mea, ceea ce m-a frapat de la început, a fost frumusețea lui. Îmi amintea de Rimbaud! Mi-a dezvăluit că era fiul lui Almereyda. Cunoșteam bine povestea tatălui său și l-am îmbrățișat frățește. Îl asasinaseră ca pe toți „uneltitorii" contra războiului, așa cum l-au ucis deunăzi pe Kennedy, mai înainte pe Jaurès și, la începutul începuturilor, pe Hristos – Iudeul. Nu era, de altfel, unica noastră afinitate: amîndoi eram tuberculoși. Aveam despre ce să tot schimbăm impresii: sanatorii, medici, scuipători... Am devenit repede prieteni!

La ora la care-l primea pe Vigo, interpretul lansat de Marcel L'Herbier devenise o adevărată vedetă. În pofida

fizionomiei, despre care s-ar fi putut spune că este oricum altfel decît fotogenică (în accepția mărginită a epocii, firește!), prospețimea iradiantă a personalității sale, originalitatea și inteligența profesională îl propulsaseră cap de afiș în teatru, ca și în filme. Dreyer, Pabst și mai ales Jean Renoir îi dezvăluiseră un profil fără egal între interpreții vremii, îl transformaseră din actor în personaj. Și e surprinzător că, asaltat de oferte, cum era, Simon a acceptat să piardă cîteva luni cu filmul unui realizator practic necunoscut.

„— Cine-i acest Jean Vigo? – l-ar fi întrebat, intrigat, pe Riéra care a descris, mai tîrziu, convorbirea așa cum urmează...

— Păi îl știi! Doar a fost la tine...

— A, da! Ai dreptate! Drăguț tipul... Trebuie să fie sensibil. Ce-a mai făcut în cinema?

— Un film interzis de cenzură.

— Ei, ia uite! – a exclamat vedeta, plăcut surprinsă. Bravo!"

Iar cîteva zile mai tîrziu i se adresa direct lui Vigo:

Sînt al dvs. din toată inima. Mai rămîne numai cîte ceva de discutat despre scenariu, care-mi apare ca o romantică bagatelă... între realism și poezie pură. Dar am mai ocolit și avem de ocolit încă destule capcane; o vom depăși și pe asta...[15]

Michel Simon a adus, într-adevăr, o contribuție capitală la depășirea „capcanei" în fața căreia șovăise și Vigo. A început prin a-i deschide apetitul pentru un tip hoffmanian, a cărui extravaganță era plină de semnificații. L-a purtat pe Vigo într-o suburbie pariziană în care trăia un bătrîn socialist, Père Isac, înconjurat de șapte cocoși pe care-i creștea cu patern devotament. Cînd îl întrebau de ce nu preferă găinile, care l-ar fi miluit, cel puțin, cu cîteva ouă, bătrînul riposta fulminant: *Credeți că aș fi în stare să cresc animale pentru a le exploata?*

De la acest ins excentric au pornit, amuzaţi şi cuceriţi, Simon şi Vigo să construiască personajul lui Papa Jules, pe ai cărui umeri atletici aveau să sprijine, de fapt, întreaga construcţie a filmului. Papa Jules apare, într-adevăr, de la prima imagine a Atalantei, cu hainele sale de sărbătoare care-i atîrnă străine şi ţepene. Parcă-i o sperietoare pe cîmpul pe care-l străbate, trăgîndu-l de mînă pe musul şlepului, un tînăr cu chip inocent de copil. Se grăbesc pe uliţe, în timp ce dangătul clopotelor de la biserică vesteşte încheierea ceremoniei nupţiale.

O armonică îşi desface, larg, burduful, pentru a scînci, răguşită, tradiţionalul marş nupţial, însoţind perechea mirilor: ea, în lungă rochie albă, el în costum negru, dar cu şapcă. Îi urmează cortegiul, odată cu care irumpe, decisiv, în imagine, grotescul. În frunte se află un bărbos plin de pretenţii – tatăl miresei, alături corpolenta consoartă; vin, apoi, perechi-perechi, într-o voioasă debandadă, invitaţii, culminînd cu un crai agresiv care le distribuie doamnelor din faţa sa, joviale „fessade". Muzica lui Michel Jobert copleşeşte pătrunzătoare şi emoţionantă, trivialele motive ale acordeoanelor, pentru a-i însoţi pe miri, pereche ce s-a rătăcit de nuntaşi printre stogurile de pe cîmp ca într-un legendar „pămînt al făgăduinţei".

Insolitul se naşte la Vigo, din suprapunerea unor elemente plauzibile şi reale care, văzute separat sau în alt context, ar părea cu totul anodine. O tînără, în rochia-i de mireasă, n-are nimic bizar în sine, nici un şlep lunecînd lent în penumbra brumată a serii. Asociate, însă, cele două imagini, adică prezenţa unei mirese pe şlep, creează o impresie de insolit, deşi nu de neverosimil. Cortegiul nupţial rămas pe mal, în grup monolit, contrastînd cu plutirea siluetei albe,

feminine, pe fondul întunecat al amurgului, îl fac pe Henri Agel să exclame: *Orizontalității fluide a Atalantei îndepărtîndu-se spre o dublă aventură i se opune această pietrificare verticală ce pare sudată cu pămîntul și, de îndată ce tînărul cuplu a abandonat suprafața terestră în favoarea apei, climatul chagalian se dezvoltă în toată plenitudinea...*[16]

Rătăcirea buimacă a miresei, țărancă viguroasă, obișnuită cu munca la cîmp, prin relieful accidentat al țevăriei șlepului, pasul alunecat, al Ditei Parlo, de parcă ar călca nu pe punte, ci peste valuri, sugerează asociații picturale dintre cele mai diferite precum, de pildă, cea a lui Elie Faure: *Umbra insinuantă a unui Rembrandt care întîlnește, între mobile nedate la rîndea și panouri de lemn, umbra disimulată a lui Goya... în fața acestor lejere peisaje acvatice, în fața acestor arbori, a acestor căscioare pe rîul liniștit și a vapoarelor alunecînd lent prin dîra lor argintie, m-am gîndit, adesea, la Corot...*[17]

Corot, Rembrandt, Goya, Chagall... Numai că filmul lui Vigo numai pînză statică nu e! De îndată ce vasul a părăsit malul, Jean se aruncă asupra miresei, pe care o frînge, într-o ucigătoare îmbrățișare, întreruptă de mieunatul uneia dintre pisicile care-i dau mereu tîrcoale lui Papa Jules. Asemenea stări, evocate de Vigo în linii complexe și contradictorii, care se interferează, iar și iar, nu ar putea fi surprinse cu mijloacele picturii, oricît de receptiv față de ele ar fi un bun cunoscător al artelor frumoase de talia lui Faure. Existența fetei, deprinsă cu libertatea vieții de la țară, ar deveni curînd insuportabilă în spațiul claustrat al șlepului, dacă n-ar fi prezent, ca un simbol liberator de orice constrîngere, Papa Jules.

Personajul lui Michel Simon devine, atît pentru Juliette, cît și pentru public, un spectacol fascinant, și întîlnirile lor

din cambuză dobîndesc un farmec aparte. Jules, care o găsește tighelind la mașină, o întreabă cu candidă curiozitate: *Ce faci aici?* Iar Juliette, ridicînd capul blond: *Nu vezi? Cos la mașină!* Iar Jules o îngînă: *Coși la mașină...?* Nu știu cine, Vigo sau poate însuși interpretul să-i fi conferit personajului maniera acestuia de a prelua, în dialog, replica celuilalt și de a o repercuta, ca un ecou. Maniera e ambiguă, ea poate denota fie încetineala în gîndire a lui Jules, fie, dimpotrivă, o nuanță de ironie, fiindcă acest *Coși la mașină!?* e spus cu înțelesul de *Și ăsta mai e cusut la mașină!...* La care ea îi va răspunde, persiflant: *N-ai mai văzut cusut la mașină!* Pentru ca el să preia în același ton: *Dacă am mai văzut cusut...?!* numai că, în același timp, o împinge cu trupul mătăhălos dincolo de scaun, luîndu-i locul și pornind să rîpîie ca o mitralieră. *Știi să coși la mașină?* e rîndul Juliettei să se repete, surprinsă, și el continuă s-o îngîne:

— *Dacă știu să cos? Palmele astea* – și i le arată, ca niște caracatițe, ele însele două personaje care fascinează – *...ce n-au făcut ele?*

Și, prinzînd-o ușurel de gît:

— *La Shanghai i-au rupt unuia beregata...*

O frînge sub apăsare, în vreme ce ea tresare, plăcut înfiorată în halatul străveziu de casă.

— *Hai, hai!* – îl împinge cu dojană și, imediat apoi, împăciuitoare, îl solicită drept model pentru fustele la care lucrează.

— *Îmi vine bine!* descoperă el, bucuros că jocul continuă.

— *Ai talia fină!* – îl complimentează Juliette și trebuie să-i auzi chicotul stînjenit.

Fericit el se dăruie unui adevărat recital de improvizații: întîi slobozește cîntece africane, apoi devine dansatoare

hawaiană, legănîndu-şi lasciv şoldurile, se aruncă, sălbatic, asupra mesei pe care bate tam-tam-ul, devine picador agitînd fusta, ca pe o capă, în faţa unui taur închipuit şi fiindcă ea, ca să-l potolească, i-a luat-o, se dezlănţuie într-o turbată căzăcească, pentru care nici nu-i mai trebuie recuzită.

Cabina secundului devine pentru Juliette un adevărat muzeu care-i biciuieşte curiozitatea. Venită pentru a schimba lenjeria patului, fata ascultă vocea misterioasă a unei scoici uriaşe.

— *Hai să-ţi arăt şi dirijorul meu...* o îmbie Jules, ascunzîndu-se îndărătul bustului în mărime naturală al unei păpuşi reprezentînd un şef de orchestră. Un semn cu bagheta şi a dezlănţuit, miraculos, zeci şi zeci de automate muzicale.

— *E din Caracas!* – o informează mîndru. *Mai am şi un fonograf, dar încă mai lucrez la el.*

Patroana se plimbă, fascinată printre obiectele pe care le descoperă, mîngîie fildeşul unui colţ de elefant, deschide un imens evantai pictat, atinge, nu fără spaimă, tăişul unui pumnal.

— *Ce cuţit!* exclamă zgribulindu-se.

— *Cuţit?* o îngînă iar papa Jules. *E un Navaja! Ştii cum taie?...*

Şi, ca să-i demonstreze, îşi strînge mîna pumn şi îşi crestează o brazdă însîngerată. Apoi, sub privirile ei pline de oroare, îşi suge vampiric şi satisfăcut de rezultat, rana.

— *Să caut un bandaj* – zice fata şi, înainte ca el s-o poată opri, a şi deschis un dulap împietrind în faţa unui borcan în care stau, împreunate în spirt, ca la murat, două palme omeneşti. Imperturbabil, Jules o calmează:

— *Sînt ale unui bun prieten. E tot ce mi-a rămas de la el. A murit!*

Jean Mitry observă că în asemenea scene, obiectul nu mai e un simplu semn, ci s-a transformat, mai curînd, în reflex, în imagine în care papa Jules se contemplă, se recunoaște ca în tot atîtea oglinzi cu puteri liberatoare...[18] Dar Jules însuși devine obiect și încă unul inepuizabil, atunci cînd își dezvelește bustul exhibîndu-și simbolurile marinărești întipărite pe piele, și mai cu seamă mîndria „colecției" sale, tatuajul de pe burtă, reprezentînd o tahitiană a cărei gură, desenată chiar pe ombilic, parcă ar trage dintr-o țigară pe care Jules a și înfipt-o acolo.

Atalanta este, sigur, poveste de dragoste, dar – paradoxal! – adevăratul cuplu al filmului tinde să devină, tot mai mult, Juliette și Jules în vreme ce, în raporturile cu soțul, tînăra tînjește după irezistibila chemare a uscatului, a orașului promis.

— *Vom ajunge vreodată?* Unde? *Într-un oraș...* Care? *Nu știu. Într-unul în care să ne oprim cîteva zile. Parisul e departe?*

Și vocea Parisului se tot aude la radio, crainicul îi exaltă fastul vitrinelor de pe marile bulevarde. În această perpetuă derivă pe canalele Senei, Juliette nutrește nevoia unui popas. Pretext pentru Vigo să destrame pitorescul de ilustrată poștală a Senei, dezvăluindu-i fața cotidiană și sordidă.

O iarnă grea

Iarna anilor 1933-1934 a fost mai aspră ca de obicei. Toamna s-a revărsat, subit, în îngheț, fără obișnuitul interval fluid în care anotimpurile lunecă unul într-altul. Echipa care filmase, la început, pe Oise și pe canalele Rinului, fusese mereu incomodată de lumina instabilă. Vigo prefera să aștepte

înserarea şi să turneze la lumina reflectoarelor. Curînd, s-a mai ivit o piedică: secvenţe începute în ape line, trebuiau continuate acum printre sloiuri. Cum nu era posibil, s-au mutat în studio pentru a filma interioarele de pe şlep. Fusese construită o replică, pe cît mai fidel posibilă, a cabinelor de pe vasul real, adaptată, de către Francis Jourdain, necesităţilor de iluminare. Dar de îndată ce cerul promitea vreo rază de soare, cît de sfioasă, întreaga „bandă" părăsea, în goană, studioul din bazinul La Vilette, pentru a regăsi puntea Atalantei.

Dificultăţile erau amplificate de starea sănătăţii lui Vigo care, după o săptămînă de frig şi umezeală, se înrăutăţise. Luptînd cu epuizante chinte de tuse, artistul încă mai găsea resurse de energie pentru a recupera fiecare oră pierdută şi a-şi însufleţi echipa. Şi e de-a dreptul surprinzător cîţi oameni de real talent izbutise să strîngă, în jurul său, tînărul cineast şi să-i facă să creadă în ceea ce aveau de săvîrşit împreună.

Compozitorul Maurice Jaubert îl însoţise încă de la *Taris*. Îşi începuse cariera ca jurist, „om aşezat" la casa lui, pentru ca, răzvrătindu-se, să se dedice muzicii, dar din ce în ce mai interesat de cinematograf. Era autorul partiturii filmelor lui Clair *14 Iulie* şi *Ultimul miliardar* şi consultant muzical permanent al studiourilor Pathé. Cît despre Francis Jourdain, scenograful, acesta avea aproape 60 de ani cînd îl solicitase Vigo, vîrstă la care retragerea asigură o existenţă prudent măsurată. Jourdain îşi trăia, însă, viaţa cu o risipă şi o curiozitate de adolescent. Artist celebru, întîi ca pictor, apoi ca decorator, realizase modele de mobilă raţionale, practice, proiectase noi tipuri de tapete, mlădiase ceramică, concepuse săli de spectacol, îşi investise inventivitatea pretutindeni,

pînă şi în fumoarul garniturii de tren Paris-Orlèans, vagon care stîrnea admiraţia turiştilor străini. Acest om frenetic s-a apropiat de cinematograf, şi însufleţit de chemarea lui Vigo, i-a construit lui papa Jules o cabină devenită, ea însăşi, un adevărat personaj.

Dar în preajma tînărului realizator mai erau încă atîţia alţi colaboratori de nădejde: un Charles Goldblatt, „umbră" a cineastului, promovat asistent, de fapt poet lunatec care nu dădea însă înapoi cînd i se cerea să însufleţească silueta lividului hoţ linşat sub ochii eroinei. Mai era şi Lefebvre, care după ce fusese Caussat în *Nota zero la purtare*, primise rolul musului. Şi apoi, mereu lîngă regizor, mai era însuşi Kaufman, fascinat şi îndurerat în faţa deznodămîntului implacabil, pe care-l presimţea. Doar vedeau cu toţii cum se cheltuia Vigo, fără milă, dar atît de voluptuoasă îi era dăruirea, că nimeni nu se îndura să i-o reproşeze. Şi poate că erau la fel de conştienţi ca Vigo că timpul nu-i mai ajungea.

Încă de cînd aşterneam, împreună, dialogul – notează Riéra – *cuvîntul aparent banal îi stîrnea cîte o idee, o viziune care împingea scenariul într-o direcţie pe care nimeni, nici autorul n-o prevăzuse... Poetul venea în ajutorul regizorului...*[19]

Iată un exemplu de dialog, în aparenţă neutru: surprinzîndu-l pe Jean spălîndu-se deasupra unei găleţi, Juliette îi înfundă capul, şăgalnică, în apă şi apoi i-l ridică, surprinsă:

— Tu închizi ochii în apă?

— Bineînţeles. Ce altceva ai vrea să fac?

— Dar nici nu ştii cîte poţi vedea acolo!

— Ce tot spui?

— Cînd eram mică, aveam tot felul de vedenii sub apă. Dacă vrei să ştii, acolo te-am văzut şi pe tine pentru prima oară. Cînd încă nici nu ne cunoscusem...

În fața acestei dezvăluiri, Jean nici nu mai are replică. Pur și simplu își cufundă, din nou, capul în hîrdău. Dar, după o vreme, și-l scoate dezamăgit...

— *N-am văzut nimic!* și, sub zîmbetul ei de Giocondă, el plonjează de pe punte, într-o barcă, scufundîndu-și capul în unda fluviului.

— *Tot nu te-am văzut* – exclamă, înciudat, ștergîndu-și părul. La care ea răspunde cu o lucire de vrăjitoare în priviri:

— *Fiindcă n-am vrut eu!*

Mai tîrziu, după declanșarea dramei, acest schimb de replici va potența una dintre cele mai insolite, mai riscate și mai izbutit-poetice secvențe de dragoste din istoria cinematografului. Tînjind după Juliette care l-a abandonat, însingurat pe șlepul care, din cuib al dragostei s-a transformat în închisoare, Jean se aruncă în fluviu. Inițial luăm disperata-i tentativă drept un act sinucigaș. Ca în *Taris*, Vigo va continua această secvență în ambianță subacvatică, dar cu o încărcătură de emoție incomparabil mai intensă. Epuizat de dor, însetat de chipul Juliettei fie și ca vedenie, marinarul o caută în cețurile profunde. Bărbatul s-a aruncat îmbrăcat în fluviu, și silueta-i șerpuind prin puzderia bulelor de oxigen scînteind ca focul artificiilor are ceva dintr-o viziune onirică. Trupul i se ondulează fluid, și, cînd se apropie de aparat cu ochii larg deschiși, îi remarcăm zîmbetul:

A văzut-o!

Cu voalurile-i albe, larg desfășurate, stăpînă a împărăției adîncurilor, așa îi apare... Prin ce magie ne răscolește această supraimpresiune care și-ar fi găsit foarte bine locul într-o pictură de gang, cum de ne anulează, ea, spiritul critic, făcîndu-ne nu numai s-o acceptăm, dar să fim și irezistibil

capturați de farmecul ei? E, poate, zîmbetul tandru al Ditei Parlo, capacitatea ei de a exprima iubirea, e poate forța de sugestie a „ochiului" lui Kaufman, poate tactul cu care Vigo cenzurează, mereu, melodrama prin umor? Atalanta aliază, mereu, excentricitatea avangardei cu o sfîșietoare tristețe existențială.

Mai e acesta „suprarealism"? Cred, mai curînd, că e captarea insolitului în slujba unui romantism fără limite. Adevărul e că Vigo sfidează, mereu, locul comun, reușind să-și asigure, fie și în cele mai disperate situații, calea care-l definește. Deosebit de semnificativă e, în acest sens, comportarea sa față de scenariul lui Guinée. Maurice Bardèche, istoric al cinematografiei dintre cele două războaie, i-a reproșat lui Vigo că n-ar fi știut să povestească! Filmologul pare, prin aceasta, să nu fi remarcat esențialul: că Vigo nu povestea, ci broda mereu pe marginea unei povești pe care, în fapt, o trata ca pe un simplu pretext.

În roman, după fuga-i nesăbuită de pe vas, Guinée o expedia pe Juliette, ca pe o nouă Fantine, în cîrciuma sordidă a unei brute care încerca să profite de slăbiciunea tinerei. Nimic din toate acestea n-au rămas în film! Eroina Atalantei rătăcește, la început, pe bulevardele feeric luminate, vrăjită de vitrinele magazinelor de modă, pentru ca să alerge, apoi, pe cheiul pustiu, unde nu va mai găsi decît ceața și golul. Atalanta ei a plecat...

Știindu-se abandonată, orașul însuși i se va înfățișa sub o cu totul altă formă: cea a înverșunatei lupte pentru existență. Cîrciuma lui Guinée, cu tot cu patronul pervers, vor fi înlocuite, la Vigo, de porțile fabricilor păzite de inscripția *Nu angajăm!*, de șirurile oamenilor rebegiți de frig din fața oficiilor de plasare (pentru filmarea cărora, se zice, nici n-a

utilizat figuranți, ci a fost destul să-i surprindă, „pe viu", în apriga iarnă a lui 1933), de zidurile mîncate de lepră ale întunecatelor mahalale. Și dacă eroina trebuie să fie supusă vreunei agresiuni, regizorul îi aruncă în drum un pungaș beteag, aidoma unui șobolan hămesit, care-i smulge geanta de la subsuoară pentru a fi, apoi, linșat sub ochii înspăimîntați ai Juliettei. Pe scurt, melodrama rescrisă în scenariu e înlocuită cu o descriere realist critică a vieții orașului la capătul crizei, fenomen pe care cinematograful oficial încă îl mai ocolea, cu pudoare.

Dar ce s-a întîmplat cu Atalanta, cu lumea ei dinafara lumii? Șlepul – protagonist, și el, al filmului, plutește pe ape, purtînd pe punte, asemenea Olandezului zburător, deznădejde și întunecare... Cu chipul mohorît, patronul zace, inert, în fața unei eșichier pe care a desfășurat o partidă de „dame" propusă de Jules mai curînd ca diversiune, decît ca divertisment. Ciudată partidă! Cu un halat neîngrijit aruncat pe umeri, absent, concentrat undeva în adîncul său, Jean acceptă ca secundul să-i facă mutările. Pînă ce, exasperat de îndemnurile acestuia, dorind să pună capăt agasantei partide, va replica escaladînd, absent, șase cîmpuri inamice și adjudecîndu-și victoria. Apoi, sprijinindu-și în palme fruntea înfierbîntată își va vîrî capul într-un hîrdău sub privirile derutate ale „echipajului", compus din papa Jules și mus. Doar spectatorul complice pricepe că în ceața apei tînărul caută chipul iubitei.

Seara, în cabina care a devenit parcă și mai strîmtă, Jean își scoate tricoul pregătindu-se pentru sfîșietoarea confruntare cu veghea de noapte. În imagini alternate Vigo ne va sugera, apoi, căutarea amețită, peste spații, a trupurilor însetate de îmbrățișare, răsucirea lor zadarnică în așternutul mohorît și,

în sfîrşit, zbaterea în voluptuoasa cuprindere a unui vis comun, imateriala întîlnire a unor fericite înlănțuiri și dezmeticirea arsă de groaza sfîrșitului, care urmează: a fost doar vis! Secvența aceasta de delir erotic, rămîne, din nou, unică în analele cinematografiei. Vigo izbutește să ralieze, aici, unei violente și nedisimulate senzualități, un fior poetic care, atenuînd-o, îi conferă – prin ricoșeu – un alt impact asupra spectatorului, nu cel fizic, instinctual, ci unul superior, intens emoțional. Ce-ar mai rămîne de povestit aici?

Autorul de melodramă ar fi stropit situația, copios, cu lacrimi și refrene facile; lui Vigo îi ajunge căutarea oarbă și febrilă a două trupuri însetate unul de celălalt, pentru a ne sugera, ca un strigăt ascuțit, de durere, drama eroilor *Atalantei*. Pentru Vigo, cinematograful, ca și iubirea, înseamnă, înainte de toate, sinceritate și integritate.

Un cineast norocos

Filmările *Atalantei* s-au prelungit pînă pe la sfîrșitul lui ianuarie 1934. Sub presiunea frigului și ninsorii abundente, dar mai ales după avertismentele repetate ale casei *Gaumont* (coproducătoare alături de Nounez), s-a renunțat la filmarea unor detalii din decupaj. Lipsa acestora avea să complice, în februarie, operația montajului. Lucrul era întrerupt, la jumătatea lunii, de către Vigo care pleca să se refacă într-o stațiune montană. Cu pieptul zvîcnind spasmodic, respirînd anevoie, revine după patru săptămîni în cabina de montaj. Dar nu rezistă! Trebuie să se resemneze... Se lungeşte la pat. Louis Chavance va încheia, singur, montajul pregătit, totuși, de Vigo pînă la detaliu. Maurice Jaubert se adîncise în compunerea

partiturii. *Nu-i cerem muzicii să explice imaginile ci, doar, să le adauge o rezonanță*... – scria Jaubert, care slujea cu franchețe și inspirație *Atalanta*.

Și, iată! – în aprilie 1934, filmul poate fi, în sfîrșit, vizionat. Umbra lui Vigo, cu chip de schimnic bărbos, își părăsește patul suferinței pentru a asista la prima proiecție. Dar primirea e glacială. Asociații lui Nounez manifestă o vădită lipsă de încredere în viitorul comercial al *Atalantei* contaminînd pe eventualii cumpărători cu scepticismul lor mărginit. Lotte Eisner avea să povestească, totuși, mai tîrziu cum:

> Tocmai acest „nu prea comercial" m-a tentat... ca să urmeze dragostea de la prima vedere. Nu mai văzusem un film de o asemenea sinceritate, cu o linie atît de pură... Nici un film german, chiar operele „noului realism", de la *Oamenii, duminica* la *Camaraderie* nu mă răscoliseră atît. Eram fermecată de opera acestui regizor de care nu auzisem încă. Chiar Dita Parlo, care nu-mi plăcuse în filmele-i precedente, avea prestanță, iar papa Jules al lui Michel Simon se comporta cu mitocănie truculentă. Dincolo de plastica acestor personaje, în spatele scenei halucinante și tulburătoare din cabina exotică a lui Jules, presimțeam un minunat regizor. I-am și spus-o șefului publicității: „Ce film genial! L-aș putea cunoaște pe realizator?" Iar el mi-a răspuns: „Îl găsiți într-adevăr genial? Și noi, care ne-am apucat acum să-i retușăm filmul! Cît despre regizor, el este grav bolnav acum..."

Așa și era! Atins de o septicemie cu streptococi, în fața căreia medicina timpului era neputincioasă, Vigo zăcea, cufundat în propria suferință, incapabil să-și apere filmul căruia patronii lui Gaumont îi impuseseră nu numai tăieturi, ci și schimbarea titlului: în locul *Atalantei*, care li se părea

inatractiv, au pus pe generic *Șlepul care trece*, titlul unui șlagăr aflat, pe atunci, pe buzele tuturor:

Nu pentru a trudi ne aflăm pe șlepuri...
Nu ca să ne plimbăm, cutreierăm canalele...

Astfel programat, fără fantezie, avînd ca rampă de lansare doar titlul unui cîntecel de succes, prezent și el în coloana sonoră, filmul rulează în septembrie, în timp ce Vigo e în agonie. *Slăbește de la o oră la alta!* – nota, la 27 septembrie, unul dintre prietenii săi. *Zilele trecute mai avea cîte un surîs, se mai însufleșea în conversații; ieri era aproape stins! Mi-a spus:* „Atalanta m-a ucis!".

Merita, oare, să-și sacrifice viața pentru acest film pe care publicul părea să nu-l remarce, iar critica – în majoritatea ei – părea a nu-l înțelege? Faimosul om de teatru André Antoine, cel care, prin 1887, revoluționase teatrul francez cu vederile sale înnoitoare, se adăpostise, la 76 de ani, sub umbrela cronicei cinematografice a prestigioasei publicații *Le Journal*. Bătrînul regizor, fără să aprecieze mai nimic din cele văzute, expedia astfel chinuita operă a mai tînărului său confrate:

Povestea e relatată stîngaci, iar pitorescul urmărit de regizor nu e mai norocos izbutit. Transpar multe intenții bune, dar lipsa de profesionalitate și de mijloace îi reduc interesul [...] Regizorul întîlnește, cîteodată, și imagini frumoase, fără să facă, însă, sensibilă plutirea vaporului care ar fi dat relief filmului, dar asta era și imposibil de realizat în studio...

Și bietul Vigo care se expusese curenților înghețați de pe canalele Rinului, tocmai pentru a „face sensibilă plutirea",

se vedea taxat de Antoine drept realizator al unei opere „de amator".

Deşi negativă şi ea, cronica din *Le Figaro* dovedea mai multă perspicacitate. *Dl Vigo deformează, instinctiv, tot ceea ce înfăţişează. Dacă ar fotografia o rază de soare ea ar fi tulburată de praf, dacă ne-ar arăta o tigaie, ar fi găurită... Cînd surprinde, în gros-plan un sărut, un surîs, o îmbrăţişare, sărutul devine muşcătură, surîsul – grimasă, iar cuprinderea sugerează un gest ucigaş. Mîna aceasta, pe gîtul gol, şovăie între a desmierda şi a ucide...*

Doamne! Dar reproşurile criticului sună azi, toate, ca nişte elogii. Totul e adevărat, toate observaţiile – judicioase, nimic nu poate fi „pur" la Vigo, totul e marcat de pecetea sensibilităţii sale specifice, de eterna ambiguitate a poeziei: şi raza de soare, şi sărutul, şi surîsul. Însuşire ce va fi remarcată, în modul cel mai neaşteptat, tocmai de una dintre publicaţiile „frivole" ale timpului, săptămînalul *Pour Vous*:

„Filmul lui Jean Vigo" – nota Jean Vidal, deplorînd faptul că cenzura nu permisese difuzarea operei anterioare a cineastului, *Nota zero la purtare*, „este una din acele producţii în care cinematograful se apropie mai mult de poezie decît de roman. Deşi în film nu se petrece mai nimic, fiecare secvenţă aduce cîte o nouă evocare, o nouă senzaţie [...] O atmosferă de angoasă şi disperare, creată cu mijloace foarte simple, învăluie fiecare tablou [...] În orice caz, în el se exprimă un temperament, şi asta se întîmplă rar..."[20]

Pecetea temperamentului era cea care avea să-i asigure şi rezistenţa în timp. Fiindcă *Atalanta* este autoportretul unui artist în cel mai bun sens al cuvîntului. Chiar decenii mai tîrziu, încă mai continua să provoace controverse. Barthélémy

Amengual remarca un altceva în *Atalanta* (în raport cu filmele-i precedente, în care cineastul revoltat distrugea totul, fără alegere). În *Atalanta*, susține Amengual, *sarcasmul cineastului îi vizează doar pe unii și-i cruță pe alții* și, de aici, concluzia că artistul a găsit o ieșire din drama sa. Refuzînd ca exagerată o asemenea aserțiune, Marcel Martin este nevoit să accepte, în replică:

> Există, totuși, indiscutabil în acest film, un surîs și o certitudine: un fugar surîs de fericire și o nestrămutată certitudine a demnității umane...[21]

Important ne pare că această certitudine la care ajungea privind moartea în față, Vigo ne-o lasă precum lumina perenă a unui testament. O regăsim chiar și în însemnările unui martor din ultimile clipe de viață ale cineastului:

> În fiecare zi, febră ridicată, din cauza transpirației trebuie schimbat de trei ori pe noapte, slăbiciune extremă deși, în pofida acesteia, o bună dispoziție constantă: rîsete, calambururi adesea pline de spirit. Mă aflam, deunăzi, într-o cameră vecină. Primise vizita interpretului principal al *Atalantei* (de Simon să fie vorba sau de Dast?) Dintr-o dată am auzit un hohot răsunător de rîs, și nu actorul era cel care rîdea!...

Vigo care abia mai putea să respire, își risipea forța în salve de rîs!...

În primele zile ale lui octombrie apăruseră, de altfel, unele iluzorii semne de ameliorare: febră scăzută, poftă de mîncare. *Jean vrea să trăiască, să facă din nou filme*... nota același martor ocular, în dimineața zilei de 5 octombrie. Pentru ca în aceeași seară, la orele 21, Jean Vigo să „iasă din cadru".

Sfîrșea, la 29 de ani, înainte de a-și descărca întreaga mînie și întregul torent al speranțelor. *O viață scurtă și crîncenă, asemănătoare filmelor sale*... – conchide Ado Kirou.

Clișee consolatoare s-ar putea găsi cu nemiluita. „Ars longa, vita brevis" sau „Non multa, sed multum" și multe alte înțelepte sentințe ocazionale. Uluitor este că Vigo își asigura un loc în istoria cinematografiei universale cu cea mai redusă zestre cunoscută pînă la dramatica dispariție a lui Cyrill Collard, șaizeci de ani mai tîrziu. Era un adevărat record de concentrare: o operă care abia dacă depășea două ore de proiecție. Cît de puține experiențe îi îngăduise timpul, fără a rata vreuna!

„Am avut noroc!" – îi declarase, cu numai cîteva luni înainte de a părăsi lumea, unui ziarist belgian. „Știți cum am ajuns în cinema? Boala m-a împins la Nisa, ceea ce mi-a dat prilejul să pătrund în studiourile locale ca asistent-operator. A venit, apoi, primul meu film, un documentar despre Nisa, pe care l-am reușit datorită ajutorului prețios al excelentului meu operator Boris Kaufman [...] Într-o seară, la Paris, mi s-a propus un documentar despre natație. N-aveam nici o noțiune despre sportul ăsta [...] Dar Taris a fost de o extremă amabilitate, așa că n-am avut dificultăți. În ce privește *Nota zero*, lucrurile s-au petrecut încă și mai simplu: purtam în mine subiectul, trebuia numai să-l eliberez, independent de voința mea. Aveam în jur o admirabilă echipă de oameni devotați..."

Nici un geamăt, nici o lamentație, nici o vorbă despre înverșunata luptă cu boala, cu mărginirea oamenilor de care depindea, cu echipa, cu cenzura. Nici un cuvînt despre sfîșierea creatorului văzîndu-și opera împiedicată de a se

măsura cu publicul. În logica aceasta, autobiografia celui care susținea că „norocul l-a servit mereu", ar fi putut continua astfel: „Am sfîrșit la 29 de ani, tocmai după ce avusesem încă o șansă, aceea de a-mi duce la bun sfîrșit primul și ultimul meu lung-metraj. A fost foarte simplu!".

La drept vorbind, sfîrșitul lui Vigo se aseamănă sfîrșitului Atalantei: Juliette și Jean s-au regăsit mulțumită lui Papa Jules. Or să fie fericiți pînă la adînci bătrîneți? Vigo nu afirmă așa ceva. Cum ar fi putut el, care se stingea în floarea vîrstei, să dea gir longevității personajelor sale? El se mulțumește, doar, să ne redea discreția cu care Papa Jules închide chepengul cabinei de comandă, sfiala cu care soția „risipitoare" lasă valiza din mînă într-un colț al cabinei, ezitarea-i fugară la chemarea brațelor larg deschise ale lui Jean și dureroasa, sfîșietoarea îmbrățișare a perechii sub greutatea căreia – din nou intervine umorul ca cenzor al melodramei! – patul se prăbușește.

Distingeți, în această secvență, hohotul de rîs al cineastului, sugrumat de chinta crizei de tuse?

Cineast care și-a lăsat viața în vibrația de lumină a fiecărui plan, pînă și în tabloul care desăvîrșește opera, simbol romantic cu neputință de dat uitării: silueta *Atalantei*, alunecînd, irezistibil, pe infinitul fluviu al existenței, ca un Potiomkin al iubirii triumfătoare...

Triumful voinţei
(Triumph des Willens)

de Leni Riefenstahl (1902-2003)

Germania, 1936. *Imaginea*: Sepp Algeier.

În anul 1960, Curtea Supremă de Justiție a R.F.G. a avut de judecat o cauză cel puțin insolită: Leni Riefenstahl, „muza" cinematografului nazist, prietenă personală a lui Adolf Hitler, care nu-și mai scosese capul în public de mult, reclama societății suedeze Minerva, participarea la beneficiile documentarului antihitlerist *Mein Kampf*, pentru că fuseseră utilizate în el secvențe din celebrul ei film *Triumful voinței*. Avocații societății suedeze au demonstrat relativ ușor, că potrivit chiar legilor Germaniei Federale instigatorii propagandei naziste își pierduseră drepturile de autor, mai mult chiar, doamna Riefenstahl nici nu le avusese vreodată fiindcă producătorul filmului fusese Partidul Nazist.

Într-adevăr, oamenii lui Adolf Hitler acordaseră de la primii lor pași în arena politică atenție primordială producției cinematografice. S-ar putea spune chiar că războiul pentru cucerirea Germaniei, dus de către naziști în pragul anilor

'30 a coincis cu cel pentru controlul industriei cinematografice germane. El se limitase, inițial, la presă, fiindcă nici unul dintre șefii propagandei de partid n-avea experiența lucrului la film. Însă în momentul în care în arena politică a intrat doctorul Goebbels, lucrurile s-au schimbat radical. Goebbels era, ca și Hitler, un pătimaș spectator de film, mijloc de influență a cărui importanță, ca factor de manipulare a maselor, a fost pe deplin înțeles, pornind chiar de la efectul filmului revoluționar sovietic în Rusia.

La inițiativa lui Goebbels s-a creat o *Reichfilmstelle* (Agenție Națională a Filmului) plasată direct sub autoritatea Ministerului Propagandei. Această agenție superviza diferitele stadii ale producției, distribuirii și difuzării filmului german. A fost asigurat și un sistem de control în așa fel încît scenariile și decupajele să fie supuse unei selecții conforme intereselor de partid, și filmele odată terminate trebuiau, înainte de a ieși pe ecrane, să obțină viza de difuzare. Dar naziștii au dispus de filme de propagandă, chiar înainte de a lua puterea. Cum producția de filme pretindea timp și bani, cea mai bună alternativă era cea indirectă: extinderea influenței naziste în studiourile existente. Astfel încît, fie și în campania lor electorală din 1932, ei s-au folosit în mitinguri și congrese de filme de propagandă.

Era clar că unii dintre producătorii de la UFA căzuseră la înțelegere cu forța politică nazistă. După ce Alfred Hugenberg, el însuși politician de dreapta și președinte al studiourilor UFA, și-a supus controlului nazist puternica societate, restul industriei filmului avea să-l cedeze vertiginos chiar înainte ca naziștii să preia puterea.[1] Apariția sonorului furnizase propagandei politice mijloace infinit redutabile. UFA pornise încă de prin 1930 filme de inspirație fascistă

ca *Ultima companie*, poveste a unor soldați germani înconjurați de trupele lui Napoleon Bonaparte care, în pofida mulțimii inamicilor, luptă cu disperare pentru a sparge încercuirea, învingși își salvează, cu prețul vieții, camarazii.

Dar nu numai genurile „marțiale" puteau inspira propaganda nazistă. *Ein Burschenlied aus Heidelberg*, operetă tot din 1930, cu Willy Forst și Betty Bird, prezenta studențimea ca o elită a națiunii. Mișunau pe ecran chipuri brăzdate de cicatricele duelurilor bărbătești, tineri întîmpinînd viitorul cu cîntece și spade, un soi de Hitler-Jugend „in nuce". *Liebling der Götter* (Cel iubit de zei) era, în același an 1930, povestea inocentă a unui tenor, rol jucat de campionul neîntrecut al melodramei germane Janings. Cîntărețul avusese un contract în America de Sud și căzuse la cheremul unui afacerist israelit lipsit de scrupule, care domina în zona geografică respectivă nu numai comerțul, ci și cultura. După o gravă boală, se întorcea la iubitul său ținut al Tirolului unde, readus la viață de către devotata-i soție, triumfa în *Lohengrin*. Ce să mai vorbim de *Nibelungii*, pe care Thea von Harbou îi fortificase cu ideologia nazistă.

În măsura în care Goebbels era implicat, *Concert de flaut la Sans-Souci* (1930) și *York* (1931), ambele de Gustav Ucicky, puteau fi socotite exemplare pentru contaminarea nazistă a cinematografului. „*Concert*..." arăta armata germană gata de luptă, cu actorul Otto Gebühr jucîndu-l pe Frederik II ca pe un Führer. Goebbels a făcut totul pentru succesul comercial al filmului și, la ordinele sale, presa a publicat critici entuziaste. Faptul că în cartierele muncitorești s-au înregistrat încăierări între mulțime, poliție și trupele S.A. venite în ajutor, a sporit și mai mult curiozitatea și a făcut din film cel de-al treilea succes comercial al anului. În

același timp a devenit și prototipul, modelul de urmat pentru numeroșii regizori care s-au înrolat în cinematograful nazist.

Cînd în 1933 a fost realizat *Morgenrot* (*Zorii*) ideologia nazistă își și stabilise, deja, dominația asupra filmului german. Povestea unui submarin în anii trecutului război mondial avea ca eroi doi ofițeri care preferau să se sinucidă dacă puteau prin aceasta salva viața camarazilor lor. Linia subiectului era debilă, dar eroismul – o temă fără greș. Tîrziu, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, filmul a fost relansat pentru a stimula spiritul combativ al trupelor. Tema cîntecului din film, „Cît trăiește Germania vom trăi și noi" însufleția soldații care presimțeau deja sorții războiului.

Nu degeaba, după această experiență timpurie, unul dintre primele acte ale lui Hitler la venirea sa la putere a fost reorganizarea cinematografului german. La propunerea sa, Goebbels, ministrul Propagandei, își anexă cinematografia departamentului său, cu scopul de a prelua controlul întregii activități intelectuale și artistice a națiunii. El creă *Reichsfilmskammer*, Camera Cinematografiei, pe care o supuse unui tir de decrete cu privire la noua organizare a producției de filme.

Începutul l-a făcut cu epurarea evreilor din studiouri, dar nu se limită doar la atît. Interzise chiar angajarea oricărui „arian" care săvîrșise „trădarea" de a semna contracte cu firme străine conduse de israeliți. În consecință, mulți oameni de artă care lucrau în alte țări au fost asimilați categoriei sabotorilor, trădătorilor și... „cozilor de topor"!

Luarea puterii de către naziști a fost succedată, la numai cîteva luni, de producerea a trei filme de violentă propagandă: *S.A. Mann Brand*, poveste fictivă despre un brav purtător de cămașă brună; *Hans Westmar*, o biografie romanțată a lui Horst Wessel scrisă de Hanns Heinz Ewers, și *Quex, tînărul*

hitlerist, dramă bazată pe biografia unui tînăr hitlerist ucis de comuniști în 1932. Toate trei exaltau devotamentul pentru partid și Führer și toate s-au dovedit falimentare pentru săli. Ca rezultat, Ministerul Propagandei al lui Goebbels a decis să restrîngă sarcinile propagandei directe doar la actualități, unele dintre acestea putînd fi, eventual, extinse pînă la 45 de minute.

Convins că locul trupelor de asalt S.A. era pe stradă, nu în filme, Goebbels prefera să utilizeze vehiculul de influențare al cinematografului, inculcării în public a virtuților și atributelor celor mai potrivite, din punctul de vedere al naziștilor, pentru a-și perpetua și extinde puterea. A făcut o singură excepție în ce privește *Triumful voinței*, și aceasta – cum vom vedea mai tîrziu – numai datorită intervenției personale a lui Hitler.

Opinia lui Goebbels despre raportul dintre film și istorie era că *subiectele cinematografice chiar dacă ar privi departe, în adîncul erelor istorice, se cade să exprime spiritul timpurilor noastre...* Efectul practic al acestui mod de a interpreta misiunea filmelor a putut fi văzut în *Das Mädchen Johanna* (*Ioana d'Arc*, 1935) în care Jeanne d'Arc devine o femeie-führer, reînviind Franța decăzută și ocupată sau în *Condotierii* (1937) unde mercenari în cămașă neagră unifică Italia secolului al XVI-lea sub drapelul unui lider mesianic. Documentarul poetic al lui Hans Springer, *Der Ewiger Wald* (*Eterna pădure*), dramatiza doctrina nazistă despre *Blut und Boden* (rasă și pămînt) descriind istoria germană prin prisma vieții în pădure din timpurile primitive pînă în cele moderne. Aceeași temă mai era exprimată într-un lung ciclu de filme despre dorința refugiaților germani de a se întoarce la obîrșie: *Ein Mann will nach Deutschland* (*Un om se întoarce în Germania*) și *Friesennot*.

Unii istorici observă totuși că majoritatea filmelor germane antebelice erau divertismente scutite de propagandă. Aceștia

trec însă prea generos cu vederea un alt principiu afirmat cu tărie de Goebbels: „Orice divertisment trebuie din cînd în cînd să-și asume sarcina de a îmbărbăta națiunea în lupta ei pentru existență...". Ca exemplu ministrul german al Propagandei naziste cita patru filme favorite, deși profund diferite unul de celălalt: *Nibelungii*, *Anna Karenina* a lui Clarence Brown, *Rebelul* lui Luis Trenker, (film montan din 1932 despre lupta pentru independență a Tirolului în perioada ocupației napoleoniene care îmbina frumusețea vizuală cu puritatea mesajului moral) și chiar *Crucișătorul Potiomkin*! Direcția vădit comunistă, anarhică a capodoperei lui Eisenstein nu-l deranja pe șeful propagandei naziste. Îl interesa mai mult forța de convingere a filmelor. „Este posibil să discerni ideologia fie și în aparent cel mai nepolitic film al celui de-al treilea Reich" afirmă istoricul britanic Jeffrey Richards.[2] Seria continuă de spumoase operete vieneze de exemplu, îi descria pe austrieci drept diletanți iubitori de plăceri, inferiori ca maturitate germanilor. Melodramele morocănoase cîntate de Zarah Laender, mai ales cele ale lui Douglas Sirk (*Zu neuen Ufem* și *La Habanera* – 1937) descriau femeia neînțeleasă de societate, în vreme ce Germania hitleristă rezolvase, pasă-mi-te definitiv, problema femeii.

Neprevăzutele urmări ale unei infecții

Măsurile severe luate de Ministerul nazist al Propagandei au avut curînd, ca efect, alinierea ideologică a întregii cinematografii germane. Un almanah francez de la începutul anilor '40 o sugerează ca inspiratoare a acestor legi atît de radicale pe Leni Riefenstahl, „muza cinematografiei hitleriste".

„Egeria" lui Hitler, cum o denumea o altă publicație franceză, se trăgea dintr-o respectabilă familie a burgheziei berlineze. Helene Bertha Amalia Riefenstahl se născuse în 1907 la Berlin. Împinsă de spirit boem, fusese interesată întîi de teatru, apoi încercase cursurile academiei de Belle-Arte și traversase Europa, ca balerină, purtată de turneele organizate de Max Reinhardt. Se spune că vocația de balerină i s-a încheiat, accidental, cu o fractură la picior. Leni Riefenstahl însăși avansează o versiune un pic diferită. Se afla – spune ea – într-o stație de metrou. Tocmai se îndrepta spre cabinetul unui chirurg, fiindcă suferea de o infecție la picior (deci chiar dacă nu luxat, tot piciorul fusese cel cu bucluc) cînd i-a atras atenția afișul unuia dintre filmele alpine ale doctorului Arnold Fanck. Acest gen cinematografic inedit, foarte popular în Germania anilor '30, îmbina scene ale naturii sălbatice montane cu o rudimentară intrigă dramatică, în care rolul principal îl dobîndea fotogenia muntelui. Fanck își perfectase o originală contribuție adusă cinematografului, prin filme ca *Der Berg der Schicksals* (*Muntele norocului* – 1924) și tocmai unul dintre ele a avut darul să-i atragă atenția domnișoarei Riefenstahl.[3]

De fapt, ea era mai de mult interesată de film. Așternuse chiar pe hîrtie cîteva încercări de scenariu pe care i le prezentase întîi faimosului operator Carl Mayer, colaborator al lui Murnau și apoi lui Béla Balász. Cum Riefenstahl era de o tulburătoare frumusețe, nu-i de mirare că ambii o încurajaseră sperînd, fiecare dintre ei, s-o ia sub... protecție profesională. Dar cel care a dat-o gata a fost filmul lui Fanck, *Furtună deasupra Mont-Blancului*. Era un basm în care și-a recunoscut destinul. „Eram eu acolo – zicea mai bine de jumătate de secol mai tîrziu – eram eu aceea, totodată iubită și urîtă, și simțeam o reprezentare premonitorie a propriei mele soarte..."

S-a grăbit să-i scrie principalului interpret al filmului, răsfățatului june-prim Luis Trenker, declarîndu-i că ar dori să-i fie parteneră, sub conducerea lui Fanck. Actorul recunoștea, mai tîrziu, că a crezut că avea de a face cu o nebună. I-a vorbit regizorului despre oferta necunoscutei, de care și-a bătut joc copios, și i-a avansat fotografia pe care ea o trimisese în loc de carte de vizită: un cap brun așezat cuminte pe două palme fine, cu o privire care îmbina inocența cu setea de aventură. Fanck a răspuns provocării și a invitat-o la o probă. A fost destul pentru ca Leni Riefenstahl să-l cucerească. Avea tot ce-i trebuia unei actrițe de film, în afara principalului lucru: deprinderi de alpinism. Dar fata, sănătoasă, voinică și curajoasă a recuperat handicapul într-un termen record. Balerina de pînă mai ieri, făcea acum adevărate piruete pe piscurile care-i deveniseră accesibile. O lua înaintea întregii echipe escaladînd vîrfuri de netrecut, pe care le cobora vertiginos, refuzînd în ruptul capului să fie dublată de cascadori. *Prizoniera munților*, *S.O.S. Iceberg* sau *Muntele sacru* au fost titluri care au consacrat-o, care i-au dat prilejul cristalizării unui prototip straniu de eroină romantică, de o neobișnuită fervoare interioară. Încarna fecioara războinică și castă a vechilor legende teutone, de o izbitoare sănătate fizică, o incontestabilă frumusețe, deși... rece precum o lavină montană. Noua vedetă germană stîrnea admirația pe care o povoacă un pisc înghețat.

Ca profesionistă era cu totul diferită. Nu prea putea fi întîlnită pe platourile de filmare, printre decoruri de mucava, în praful cernut de reflectoare, n-o vedeai examinîndu-și genele rimelate prin cabinele de machiaj, asemenea artificii o dezgustau. Climatul ei stimulator nu era sera călduță a studioului, ci prospețimea zăpezilor eterne. Și totuși, a fost

un moment în care nu s-a mai dezlipit de pe un platou. Cînd la Babelsberg s-a filmat *Îngerul albastru*, Leni a uitat de toate. Venea pe platou, se așeza în preajma lui von Sternberg și urmărea lacomă întreg ritualul. Regizorul se simțea flatat, și uneori filmările erau chiar întîrziate din pricina interminabilelor colocvii pe care le susținea cu frumoasa-i vizitatoare. Exista cineva care nu le privea, însă, cu ochi buni! Firește, cealaltă frumusețe a cinematografului german, Marlene Dietrich. Riefenstahl evoca, mai tîrziu, un moment în care, chiar în ziua în care avea de turnat secvența cîntecului „Făcută-s pentru dragoste!", Marlene a refuzat să mai turneze dacă intrusa nu părăsește imediat platoul. Și regizorul a fost nevoit să i se supună. Dar – adăuga Leni Riefenstahl – și cine știe dacă n-ar trebui s-o credem – ei, nu lui Marlene, i-a propus întîi să-l urmeze la Hollywood...

Probabil că din această veghe la căpătîiul *Îngerului albastru* s-a născut interesul actriței pentru regia de film. Dacă ar fi s-o credem pe Riefenstahl, momentul ar fi, totuși, altul: filmînd sub conducerea lui Pabst, acesta i-a cerut să se uite în stînga aparatului și ea a privit în dreapta. „În stînga...!" – a repetat marele regizor, iar actrița, absentă sau îndărătnică a continuat să privească în direcția opusă. „Leni, a dojenit-o, autoritar, maestrul, tu privești lucrurile din punctul de vedere al regizorului. Nu tu ești regizorul!" De ce nu? – și-o fi spus ea și, din clipa aceea, a căzut pe gînduri... Potrivit altei versiuni, Riefenstahl acreditează ideea că a trecut la realizare fiindcă nu dispunea de bani ca să-și angajeze un regizor.

De la Pabst dobîndise cîteva bune noțiuni de regie și, mai ales, exigența acestuia. Pentru primul ei film ca realizatoare, a comandat din Hollywood un obiectiv special, iar laboratoarelor germane le-a cerut să fabrice o peliculă anume

pentru filmări de noapte. Dacă foloseai un filtru roșu, albastrul ieșea aproape negru. „Era un experiment. Puteam face ascensiuni în plină zi ca și cum ar fi fost noapte" – povestea, mai tîrziu, cu mîndrie. Dacă pe tehnică se simțea mai stăpînă, pe terenul dramaturgiei era nesigură. L-a chemat în ajutor pe vechiul ei prieten Béla Balász care i-a revăzut un scenariu intitulat *Lumina albastră*. Balász era – o știa toată lumea! – militant comunist, dar, dincolo de orientarea-i politică, era cotat pînă și de inamici ca cel mai bun scenarist din cinematografia germană a timpului. Neretribuit, cu titlu colegial și generos, el a revăzut partitura proiectului lui Riefenstahl, un basm pitoresc, dramatizare a unei legende de munte. Avîndu-l alături și pe experimentatul cameraman al lui Fanck, Hans Schneeberger, Leni a plecat să filmeze în Dolomiți.

Lumina albastră, așadar!... Undeva, pe o culme inaccesibilă, există o peșteră miraculoasă care atrage trecătorii printr-o stranie fascinație. Seara, pe lună plină, valea e iluminată de scînteierile ei albastre și temerarii pornesc spre munte. Dar nici unul dintre ei n-a mai revenit vreodată din ascensiune. Nici unul, în afara unei fete, Junta, care pare să ajungă acolo fără efort, uitînd să mai coboare în nopțile cu lună plină. Cînd revine în sat cu pumnul plin de cristale, țăranii se îndepărtează speriați, făcîndu-și semnul crucii. Într-o zi, în locul uitat de Dumnezeu, apare un tînăr pictor care... ce-ar avea mai bun de făcut acolo decît să se îndrăgostească de Junta din moment ce era întruchipată de frumoasa Leni Riefenstahl? Într-o noapte, nechibzuitul îndrăgostit își urmărește iubita în misterioasa ei ascensiune. Odată descoperit drumul, el îl destănuie și localnicilor care ajung la grotă și își

umplu sacii de cristale, devalorizîndu-le. Sanctuarul rezervat spiritelor puternice și pure a fost violat de mulțimea mediocrității. Cu idealul spulberat, fata face un pas greșit pe o cărare și se prăbușește în abis.

Raymond J. Spottiswoode, un distins teoretician britanic al artei filmului, evoca, în contextul tezei decalajului dintre natură ca atare și natura filmată, un experiment al lui Riefenstahl din *Lumina albastră*. În studiul său, datînd încă din 1935, Spottiswoode scria:

> Acolo unde, într-un film, e necesară accentuarea senzației de abrupt, înregistrarea normală trebuie completată cu un alt material. Un excelent exemplu de metodă care soluționează această dificultate trezind totodată acea forță imaginativă care creează opera de artă, poate fi găsit în *Lumina albastră*. În film trebuie să ni se arate un localnic forțîndu-și drumul pe un perete abrupt din Monte Cristallo, cățărîndu-se pe fețele de piatră și agățîndu-se, cu ultimele puteri, pentru a ajunge la misterioasa lumină albastră care strălucește pe vîrf. Factorul sonor, în cazul nostru muzical, comunica prin instrumente cu coarde un sentiment de încordare și de penibil efort, în timp ce, în planul vizual, apăreau cadre ale degetelor omului, agățîndu-se și înfingîndu-se în crăpăturile stîncii.[4]

Se pare că acest film, care s-a bucurat de un imens succes de casă, a fost cel care i-a atras atenția lui Adolf Hitler asupra tinerei cineaste germane. Tema era izbitor de înrudită cu exaltarea nazistă pentru puritatea rasei supraoamenilor. Iar frumusețea feerică a fotografiei, compoziția picturală frizînd, uneori, prin ostentație „kistch"-ul, nu putea să nu-l flateze pe pictorul ratat care avea să devină viitorul Führer. Întîlnirea celor doi devenise inevitabilă și e semnificativ

că ea s-a petrecut încă înainte ca Adolf Hitler să devină stăpînul Germaniei.

„Heil Hitler, vreau să vă cunosc!...”

Fatala recunoaștere reciprocă s-a consumat din îndemnul unui prieten al regizoarei. În campanie electorală fiind, Hitler convocase un miting la Palatul Sporturilor. „Am impresia că dacă l-ai asculta pe Führer ți-ai întîlni destinul” i-a spus amicul și partenerul ei, Trenker și – precizează Leni – acesta numai partizan al naziștilor nu era. Dar... i-a stîrnit curiozitatea. Deși politica n-o interesa cîtuși de puțin, s-a dus... „să-și întîlnească destinul”! Adevărul este că Hitler a impresionat-o profund, avea o iradiere care a captivat-o. Cît despre temele politice dezvoltate de liderul Partidului Nazist, a descoperit în ele multe dintre obsesiile bunicului ei, s-a regăsit, cum recunoștea, „în familie”. Și-a folosit arma cu care cucerise și cinematograful, i-a scris lui Adolf Hitler că vrea să-l cunoască, îi va fi trimis și o irezistibilă fotografie, ușa i s-a deschis. A primit-o, în cabinetul său, modest, apropiat, firesc. Era – va spune ea, cu nostalgie, o jumătate de secol mai tîrziu – „cu totul altfel decît la tribună”. Și unde mai pui că i-a și dezvăluit că o cunoștea, îl cucerise ca actriță.

Văzuse în ea o zînă a înălțimilor, inocentă și inabordabilă mulțimilor. „Cînd vom ajunge la putere – i-a spus – dumneata va trebui să ne faci filmele”.

Leni era în al șaptelea cer, dar cu picioarele bine înfipte în pămînt. A doua zi o așteptau filmări în Groenlanda pentru un nou proiect cinematografic. A lipsit multe luni,

răstimp în care Adolf Hitler a luat puterea, a aprins ruguri cu cărți interzise și mulți prieteni apropiați ai cineastei, oameni de mare talent și cinste civică, s-au refugiat în străinătate. Domnișoara Riefenstahl era convinsă că Germania pierduse oameni de neînlocuit și, într-o nouă întîlnire cu Führerul – susține ea – a încercat să-i atragă atenția asupra acestui fapt, bănuind că idolul ei habar n-are despre ce se întîmplă, că tot ce era irațional în noua politică germană nu era decît consecință a comportării imbecile a subalternilor sau rodul demagogiei electorale... De la primele ei cuvinte Hitler s-a întunecat și i-a spus rece: „Domnișoară Riefenstahl, vă rog să nu mai discutați cu mine pe această temă. Cînd vă veți mai maturiza, veți înțelege...".

Leni a întrecut, și de astă dată, orice așteptări, s-a „maturizat" mai repede decît s-ar fi putut aștepta oricine. Fără a fi membră a Partidului Nazist a devenit principala inspiratoare a cinematografiei acestuia, „portdrapelul" ei, cum i s-a spus. Avea 33 de ani pe atunci, pierduse aerul inocent al tinereții, dar păstrase trăsăturile frumoase, ținuta atletică, formele sculpturale. Chipul – așa cum i-l arată jurnalele de actualități ale timpului – îi e, însă, rece, ca de militar înrăit pe cîmpul de instrucție.

După luarea puterii, Partidul Nazist a început să-și marcheze existența prin Reichsparteitag (Ziua Partidului), festivități impresionante prin amploarea lor care se desfășurau la Nürenberg. Între zidurile monumentalului stadion participau, cu acest prilej, pînă la 100.000 demonstranți. Leni Riefenstahl fusese invitată încă din 1933 să imortalizeze pe peliculă un asemenea eveniment. Numai că vestea i-a parvenit cu întîrziere, din care cauză echipa ei de filmare a ajuns la fața locului după începerea serbării și n-a avut timp să tragă decît puțin material.

Ulterior, regizoarea a emis ideea că întîrzierea nu fusese accidentală, că existau oameni în Partidul Nazist geloși pe ea, pe influența ei asupra Führerului, dispuși s-o saboteze, teză confirmată în memoriile sale și de Albert Speer: *Singura femeie cu funcție oficială în mecanismele partidului, ea a avut multe ciocniri cu membrii organizației.* În această direcție, Riefenstahl se exprimă fără ambiguități despre liderii naziști că *s-ar fi mulțumit și cu un jurnal de actualități, cu condiția să fie ornat cu svastici!* Mînată de orgoliu profesional, Riefenstahl dorea cu mult mai mult. Ceea ce făcuse nu era, nici pe departe, filmul imaginat, ci numai un material de pregătire, simplu crochiu pentru pasul următor. *Filmul* – spunea regizoarea peste ani – *era compus din simple planuri asamblate*, n-avea nici o legătură cu tehnica ei, cu pecetea ei de calitate. *Der Sieg der Glaubens* (*Triumful credinței*) n-a fost pentru cineastă decît un test pentru opera majoră viitoare, *Triumful voinței.*

Primul „*Triumf...*", a fost considerat, o vreme, pierdut. Revăzut azi, după ce a fost dezgropat din uitare, pare mai curînd un banal documentar ocazional. Constați, văzînd filmul, nu numai că tehnica lui Riefensthal nu era încă pusă la punct, dar că însăși organizarea ceremoniilor lăsa de dorit. În film s-a păstrat o scenă elocventă, în care, în timp ce Hitler și suita sa trec în revistă trupele, un „ober" S.S. aleargă printre rînduri să dea raportul și nu mai ajunge la timp. Haosul din imagine denotă că naziștii înșiși nu dobîndiseră încă perfecțiunea în organizarea chermezelor lor. *Triumful credinței* pare momentul în care atît Hitler, cît și Riefenstahl învățau cum să procedeze.

Amplele cohorte de militari înarmați cu lopeți sînt filmate direct, frontal. Sigur că imaginea are o anume masivitate, creată de însăși materia ei, dar nu reprezintă mai mult decît

mulțimi. La o privire atentă, descoperi totuși și în *Der Sieg der Glaubens* unele secvențe document care îl fac deosebit de prețios pentru studiul istoriei. Într-o secvență poate fi remarcată, de pildă, fisura dintre Hitler și Roehm, celălalt pilon al Partidului Nazist, creatorul „trupelor de asalt" pe scutul cărora ajunsese Führerul la putere. Roehm trece marțial pe lîngă limuzina din care Hitler salută în picioare, e oprit de Führer care-i întinde, demonstrativ, mîna. După o scurtă ezitare, care poate fi și surpriză, Roehm i-o strînge. În lumina celor ce se vor întîmpla mai tîrziu, în iunie 1934, surpriza lui Roehm rămîne revelatoare.

În anul următor, filmul despre Nürnberg ar fi trebuit să-l facă Walther Ruttmann, cel mai respectat realizator german de film documentar, pe care răsfățata regizoare îl poreclise „veteranul comunist", făcînd aluzie la cochetăria din tinerețea acestuia cu stînga germană. Probabil că proiectul său de a încorpora în decupaj pagini din istoria Partidului Nazist nu coincidea cu conjunctura politică de după lichidarea trupelor S.A. Hitler, care fusese oricum impresionat de performanța primului *Triumf* a convocat-o pe Leni, la o întrevedere în cursul căreia i-a propus să facă filmul despre „Reichsparteitag". *Cum s-a chemat filmul dumitale precedent?* – a întrebat-o. *Triumful credinței?* Ei, ăstuia îi vom spune *Triumful voinței*! Inițial regizoarea a refuzat, amintind de dificultățile care i se creaseră. Goebbels, care era de față, s-a făcut alb ca varul. Hitler s-a înfuriat. A spus: „Nu se va mai repeta. Vei face filmul! Aș vrea ca el să nu fie făcut de un regizor de partid, ci de un artist!". Abia ajunsă acasă, s-a și văzut convocată la Ministerul Propagandei. L-a găsit pe Goebbels pregătit de plecare. Se ducea la Geneva să anunțe că Germania nazistă se retrage din Liga Națiunilor. Goebbels, povestea

Riefenstahl, a împins-o în cabinetul său și i-a spus spumegînd de furie: „Ești o femeie periculoasă. Să nu te mai văd în ochi! Ai noroc, cucoană! Dacă ai fi fost bărbat, nu femeie, te-aș fi aruncat pe scări...”.

Leni Riefenstahl nu numai că era femeie, dar mai era și protejata Cancelarului Germaniei, așa încît Goebbels a fost nevoit să-și cenzureze impulsivitatea. Cît despre regizoare, din acel moment a ieșit de sub tutela Ministerului Propagandei fiind singurul cineast din Germania anului 1934 care îl avea ca „producător”... pe șeful statului! De dragul lui o făcea, altfel – spunea ea – ar fi preferat să rămînă actriță. Nu din motive politice, dar o speria povara muncii și răspunderii de realizator. Și totuși... „Dă-mi șase zile din viața dumitale – ar fi implorat-o atotputernicul Führer. Numai 6 zile!” Și Leni Riefenstahl i le-a oferit, schimbîndu-și, dramatic, destinul.

Pregătirea pentru filmare a început odată cu preparativele pentru organizarea Congresului. Avîndu-l în spate pe Hitler, beneficia de fonduri și mijloace inepuizabile, dar prima problemă care i s-a pus a fost aceea de a depăși estetica obișnuitelor jurnale de actualități. Aici cheltuiala era minimă, fiindcă actualitățile vremii erau statice. „Mi-am dat seama că ceea ce trebuia să imprim era mișcarea, mobilitatea cu orice preț.” A mers pînă acolo încît și-a obligat echipa să filmeze de pe patine cu rotile și cu tricicluri foarte înalte care se deplasau rapid. Operatorul pe rotile ținea aparatul în timp ce un camarad îl trăgea cu ajutorul unei frînghii. Acolo unde traveeling-ul era inutilizabil, micile tricicluri și patinele au scos, pentru prima oară în istoria cinematografiei, efecte impresionante. Că mai tremura mîna unuia, că se mai împiedica o rotilă într-o piatră? Nu conta!

În 1980, regizorul Ray Müller a readus-o în fața camerelor de luat vederi într-un film biografic, difuzat în 1996 și pe

canalul național al TVR. Cînd a filmat-o revăzîndu-și *Triumful* la masa de montaj, ea i-a semnalat, într-un cadru, un bizar punct mișcător care se ridica între două drapele. „Știți ce e acolo? – l-a întrebat Riefenstahl. Un mic lift mobil care are instalat pe el o cameră automată de luat vederi". La comanda regizoarei fusese construit un ascensor de 30 de metri, greu vizibil printre bețele drapelelor, care permitea filmări de ansamblu, de la înălțime. Procedeul e simplu dar efectul filmării e formidabil, dă impresia unei „prize" din elicopter, într-o nesfîrșită înălțare.

În fața hotelului Deutscherhof, un stat major de vreo sută de persoane aștepta zilnic la comanda ei. În hotelul împînzit de o armată de polițiști, își stabilise reședința Führerul. Operațiunile „militare" de pe frontul cinematografic se desfășurau într-o ordine desăvîrșită. Nici o indicație nu era dată cu voce tare. Totul se rezolva prin semnale sau prin telefon. Echipa beneficia de multiple camere de luat vederi și de tot pe atîtea unghiuri simultane, metodă de filmare care, de atunci, a devenit uzuală, oferind varii posibilități la montaj.

Peliculă avea la discreție. Îi fusese pusă la dispoziție și o tehnică pe care n-ar fi visat-o nici un cineast din lume. Intre 4 și 20 septembrie a dispus de o echipă formată din 120 de tehnicieni între care 18 dintre cei mai notorii cameramani ai cinematografiei germane grupați sub conducerea lui Sepp Algeier, cărora li se puteau adăuga, în caz de necesitate, un pluton format din alți 16 operatori ai jurnalului de actualități înarmați cu 30 de camere. În „oastea" ei, mai avea la dispoziție încă 15 asistenți, patru echipe de sunet, un contingent al poliției municipale și 22 de automobile. Cei mai faimoși profesioniști ai cinematografului german se

supuneau fără crîcnire femeii inteligente și voluntare care le devenise comandantă. Cînd unul dintre ei s-a revoltat, regizoarea a expediat pe adresa Comitetului German de Film următoarea scrisoare elocventă pentru stilul cu care își impunea autoritatea:

„Dacă Führerul n-a considerat contrar demnității sale să-mi încredințeze direcția artistică deplină a proiectului, îmi pare destul de bizar că d. Schünemann găsește jignitor să se conformeze acestei stări de lucruri. Dacă și alți colegi i-ar adopta atitudinea, ordinul Führerului n-ar mai putea fi executat."

Nu știu ce soartă a avut, după un asemenea mesaj, operatorul rebel, dar este de presupus că incidentul n-a fost util carierei sale. „Acest film – îi declara tînăra regizoare unui ziarist parizian, va fi confirmarea triumfului mișcării național-socialiste. Pentru cei 2.400 de metri utili pe care-i va avea filmul, trebuie să trag 50-60.000 de metri." Din cei – după alte surse – 130.000 metri peliculă înregistrată, au fost reținuți, în metrajul final, doar 3.100, dar asta a pretins o muncă extenuantă la montaj. Treceau lunile și filmul încă nu ieșise. În vizită la Paris, Leni Riefensthal a fost întrebată dacă nu cumva intrase în dizgrația autorităților. „Îmi petrec și cîte 16 ore la masa de montaj – a explicat ea. Dar materialul brut este imens..." Chiar și după decenii își mai amintea: „Căutăm febril, la montaj, soluții pentru a evita discontinuitățile, ca totul să curgă într-un mod captivant. Încercăm în zeci de feluri..."

Așa că *Triumful voinței* nu va fi gata decît abia după un an de muncă. A ajuns să petreacă și 20 de ore de recluziune în cabină pentru a găsi soluțiile fluidizării imaginei. „E ca într-o compoziție muzicală!" – explica, mai tîrziu, Leni Riefenstahl. „Trebuie puse dominantele la locul lor, numai astfel filmul dobîndește o creștere continuă." N-a folosit comentariul. Dialogul filmului se compunea din declarațiile lui Hitler

întretăiate de jurăminte de credință ale aderenților fanatizați. Nici n-avea nevoie de altceva, fiindcă ceremonialul însuși conținea o adevărată dramaturgie. Un „S.S." arunca o întrebare: „Camarade, de unde ești?" și un altul, dintr-o altă coloană, îi răspundea: „Din Pomerania"; „Und Du?" – continua, protagonistul ritualului. „Din Thuringia" intervenea un al treilea. „De pe Rhin"; „De la Dunăre"; „De pe coasta Mării Nordului"; „Din Pădurea Neagră" „și din Saar" (zonă demilitarizată pe care Hitler tocmai o „eliberase") – i se răspundea, de pretutindeni, și apoi, batalioanele negre, amenințînd cu forța lor strivitoare, intonau în cor: „Un singur popor, un singur Führer, un singur Reich"!

S-a pus, mai tîrziu, întrebarea în ce măsură contribuise cineasta la ipostazele spectaculare ale ceremonialului? În interviurile ei postbelice, Riefenstahl a negat hotărît o asemenea contribuție. „Nu mă faceți să rîd! De ce m-aș fi implicat?" – a contraatacat ea. „Nu eram nici membră de partid, cu atît mai puțin organizatoare. Ce vă face să credeți că aș fi fost implicată?" și cînd ziaristul Ray Müller i-a atras atenția asupra faptului că *Ziua Partidului* era o producție grandioasă care presupunea existența unui profesionist, regizoarea l-a indicat pe Speer, arhitectul oficial al lui Adolf Hitler, mai precis pe Hitler și Speer. „Eu n-am avut nici cel mai mic amestec. Misiunea mea era doar să urmăresc festivitățile pe care încercam să le filmez cît mai bine. Ideea că aș fi putut contribui la organizarea lor mi se pare absurdă." Dar Ray Müller n-a slăbit-o deloc: „Scenele de masă parcă vin dintr-o operă de Wagner!" – a remarcat el. La care Riefenstahl a răspuns prompt: „Azi vedeți asemenea scene la Moscova sau Beijin. Dar demonstrațiile acelea uriașe ale lui Kim Ir Sen din Coreea de Nord? Nu-i nimic nou sub soare. Le vezi peste tot! Mai grandioase, chiar,

decît în *Triumful voinței* deși nu tot atît de bine filmate. Defilează arme și rachete, tribunele sînt decorate cu sute de drapele roșii, totul e la o scară grandioasă. Hitler nu vroia un film politic, ci unul artistic. I l-am făcut. Nu eram sigură, inițial, că voi fi în stare. De asta nu-l dorisem, nu din cauze politice. Pur și simplu, n-aveam încredere în mine, nu mă verificasem cu o sarcină care mi se părea imposibilă."[5]

Leni Riefenstahl găsea că spectacolul pus milimetric la punct de strategii propagandei lui Goebels fusese... „spontan!" „*Dificultatea* – explica regizoarea – era de a surprinde manifestarea fără a-i răpi nimic din caracterul solemn și spontan." Ea a făcut, însă, din montaj un mijloc de expresie mai puternic, chiar, decît cuvintele fiindcă acționau asupra subconștientului. Unul dintre procedeele permanente ale montajului era alternarea și contrastul dintre grandoarea planurilor de masă și gigantismul imaginilor Führerului adresîndu-li-se de la microfon. „Nici nu exista altceva – explică Leni. Doar Führerul și poporul său." *Triumful voinței* aduce, pentru prima dată, în arsenalul imagistic al filmului german, motivul gros-planurilor lui Hitler de dimensiuni zdrobitoare. „Hitler nu se lăsa distras din reacțiile sale – a explicat regizoarea. Puteai dansa în jurul lui cît vroiai..." Un subiect ideal pentru cinematograf! Mai ales pentru cinematograful practicat de Leni Riefenstahl.

Psihologia ca... armă secretă!

„Diavolul însuși n-ar fi putut concepe un super-spectacol mai înspăimîntător" – a spus Frank Capra despre *Triumful voinței.* Și este de reținut că regizorul american nu era un inocent, el însuși se specializase în timpul războiului în

propaganda pentru Aliați. „Era în același timp zeificare a lui Hitler, canonizare a «apostolilor» săi și o glorificare a războiului. Utilizînd elementele întregii panoplii mistico-romantice al operei wagneriene, mesajul pe care-l transmitea spectatorului era masiv și brutal ca o rangă de fier: «Noi, rasa stăpînilor, sîntem zeii lumii noi!»" Dar după Riefenstahl, filmul ei nu era decît un elogiu adus... păcii! Pacea era singurul său mesaj, atît în discursurile filmate (cele ale lui Hess și Hitler) cît și în imaginile oastei de mînuitori de lopeți. „Alte motive politice nu sînt menționate. Nimic despre antisemitism sau despre teorii rasiale. Nu avea nimic din astea și n-am crezut că ar fi putut produce răul. Puteți verifica! Munca și pacea sînt singurele mesaje din *Triumful voinței*!"

În comentariul propriu la adresa filmului, Frank Capra aproape că-i dă dreptate „E adevărat! – admite el, că în *Triumful voinței* nu se detonau nici bombe, nu se trăgea nici măcar un foc de armă. Arma era psihologică, destinată anihilării voinței de a rezista, și părea irezistibilă".

Într-adevăr, cadrele cu imense mulțimi supuse care, răspunzînd ordinelor lătrate gutural, mînuiau lopeți aveau o dublă funcție: pe de o parte ele demonstrau pacifismul lui Hitler care, inocent, chema Germania la muncă, la reconstrucție, dar în subtext, puteai deslușI, deja, de ce-ar fi fost în stare această armată, în momentul în care lopețile ar fi fost înlocuite cu arme. „Sîntem aici! Sîntem aici! Gata să ducem Germania într-o nouă epocă" – scandau la unison „ucenicii vrăjitori" ai lui Adolf Hitler.

Să-l ascultăm, din nou, pe Frank Capra descriind impresia produsă de primele imagini ale filmului lui Riefenstahl:

> „Prologul", mai ales, era o capodoperă de zeificare. Într-o muzică celestă (de fapt nu chiar „celestă" fiindcă nu este alta

decît o prelucrare orchestrală a lui „Horst Wessel Lied" n.a.), o cameră invizibilă și mistică filma spiritul lui Adolf Hitler descinzînd spre Pămînt, de undeva din norii și stelele Walhallei și survolînd, din ce în ce mai jos, minunata cîmpie germană. În vreme ce acest Messia al urii trecea invizibil pe deasupra acoperișelor, o mulțime de naziști isterici îi salutau vizita prin strigăte de „Heil", oferind nebuniei sale, adorarea lor. Era un *Gotterdämerung* izbucnit ca o sfidare la adresa zeilor Libertății: spectrul supranatural ateriza pe pista aerodromului, se imobiliza și apoi se așternea liniștea. Ca printr-o magie, o portieră a avionului se întredeschidea, lăsînd să se vadă o deschizătură neagră și misterioasă. Abia atunci Dumnezeu-spiritul primea corp, transformîndu-se în Dumnezeul-Führer, strălucitor în uniforma-i acoperită de cruci încîrligate...[6]

Filmul nu urmarea „festivalul nazismului" în cronologia desfășurării sale, ci îl reorganizase într-o suită formată din 13 părți care cuprindeau, fiecare, cîte unul sau mai multe discursuri punctate prin mișcarea și răspunsul mulțimilor. Aceste „variații" ale uneia și aceleiași teme erau legate prin defilări, ceremonii, marșuri și parăzi spectaculoase. După o paradă militară era filmată o defilare folclorică de costume provenite din toată Germania aduse să-l salute pe Führer. Apoi urma deschiderea solemnă a Congresului. În fața a o sută de mii de oameni – *Wehrmacht, S.A.* și *Hitlerjugend*, dispuși în formații geometrice și imobili, sub pădurea de însemne și stindarde naziste, Rudolph Hess îl anunța pe Adolf Hitler care se apropia triumfător, izbea din călcîie și declara Congresul deschis. Era rîndul unui montaj din discursurile șefilor partidului, Hess și Rosenberg, Otto Dietrich și Fritz Todt, Julius Streicher și Robert Ley, asezonate prin planuri de ansamblu cu vulturi, svastici, fanioane,

banderole și alte „detalii" alternînd, ba oratori, ba auditori. Defilării detașamentelor de muncă, cu lopata la umăr, i se succeda predica Führerului adresată mulțimilor de tineri, avîndu-l în fruntea lor pe Baldur von Schirach.

„Am filmat trei-patru discursuri ale lui Hitler – își amintea Riefensthal. Mi-am pus problema cum puteam să le tratez diferit unul de celălalt? La unul din discursuri, am dispus o șină circulară în jurul Führerului. Hitler tuna: «Vrem să punem definitiv capăt diferențelor de clasă. Nu trebuie să permiteți să se ivească între voi asemenea sentimente. Sînteți toți dintr-un Reich și trebuie să fiți demn de el!» Iar camera îi fixa expresia fanatică înscriind cercuri largi... «Vrem ca germanii să fie supuși... – le spunea tinerilor. Vrem ca ei să iubească pacea, dar să fie bravi»". Imnurile de partid, marșurile, fanfarele se estompau în fața ordinei riguroase a paradei Wehrmachtului trecute în revistă de Hitler și Goering. Alături de Adolf Hitler erau convocați apoi Himmler și Lutze pentru a se adresa *Gărzilor de Asalt* (S.A., armata brună a nazismului). Gloata electrizată răspundea gesturilor seci, nervoase ale Führerului, vorbelor sale crispate ca lătrătura unui cîine înfuriat, cu ovații în același diapazon.

La căderea serii era surprinsă „sfințirea" drapelelor, ceremonial cvasi-religios ca împlinirea unui ritual liturgic. Drapele lichefiate ca enorme izbucniri de lavă defilau în lumina torțelor. În fine, întretăiate de scurte episoade familiale ale vieții în lagărele de muncă (cele ale S.S.-ului, nu cele pregătite pentru adversarii politici și rasele „impure"), baia comună la duș, în care domnișoara Riefenstahl punea în valoare, înduioșată, adonișii naziști cu trupul gol. Masa comună, distracțiile tinerilor hitleriști constituiau partea de intimitate și chiar de anecdotă a filmului, momentul său de divertisment. Cînd Georges Sadoul descifrează, în aceste

jocuri, farse, în însăşi veselia acestora, „o ferocitate care te neliniştește", el interpretează filmul anticipativ, în cheia evenimentelor istorice care aveau să urmeze.

„Spectatorul se simte în cuşca fiarelor" numai fiindcă, peste întregul divertisment, domină credința comună în şeful suprem, temă al cărui paroxism era atins prin parada finală, toate facțiunile jurînd credință, cu o frenezie extatică, noului stăpîn al destinului Germaniei. Dedesubtul fastului wagnerian se simte barbaria fundamentală. Răpăielile tobelor, sunetele trompetelor erau acoperite de tunătorul „Sieg Heil!" izbucnit dintr-o sută de mii de piepturi umflate de o fervoare halucinată. Totul concura în intenția filmului de a manipula o întreagă națiune, pentru a o supune forței lucrurilor şi a o face să se recunoască în aceste blocuri omenești, rigide, unificate, compacte.

Secvențele de masă alternau cu prim-planurile Führerului pentru care în faza de montaj Leny căutase îndelung – o recunoaşte! – momentele în care arăta mai bine, care îl favorizau mai mult. „Nici nu mă interesa ce spune!" – afirma mai tîrziu. Dacă pe alții tocmai ceea ce spunea îi interesa, nu ea purta vina! – avea să invoce, în apărarea ei de mai tîrziu. Nici măcar nu fusese vreodată membră în Partidului Nazist – tot repeta. (Era perfect adevărat, deşi unii spun că poarta SDP-ului i-a rămas închisă fiindcă tatăl ei fusese evreu convertit la protestantism.) „Înscenarea de la München n-o făcusem eu" – avea să susțină. Perfect adevărat! Dintr-un asemenea punct de vedere „distanțat" Triumful voinței nici nu mai e film politic. „Hitler mi-o spusese clar! – repeta Leni. Nu dorea film politic, ci operă de artă..."

Primul principiu al filmului a fost că întreaga construcție dramatică nu impunea explicit, spectatorului, semnificații. Realizatorul rămînea tăcut în fața evenimentelor pe care le

înfățișa. Imaginea și sunetul erau chemate să vorbească de la sine, tehnica montajului impunînd un adevărat comentariu emoțional al acțiunii. Singurul titlu-comentariu era cel de la începutul filmului (se spune că l-a moștenit de la Ruttmann) care exprimă atitudinea univoc pozitivă față de instaurarea regimului nazist. Imaginea acestor forme geometrice alcătuite din trupuri umane întîlnea, prin frumusețe plastică desprinsă de ceea ce reprezenta politic, măreția unor secvențe din *Nibelungii* și chiar din *Aleksandr Nevski*. Dar și pe muchie de cuțit, prostul gust!

„În această pompoasă zeificare wagneriană chiar și emfaza, chiar și kitschul sînt la locul lor!”[7] – va fi constrîns să accepte un istoric al filmului atît de angajat în antifascism ca Georges Sadoul. „*Triumful voinței*, accentua realizatoarea, în 1965, nu conține nici o scenă reconstituită. Totul e pe viu, adevărat.” (Lucru îndoielnic, dacă ținem seamă că, după cum o și recunoaște, pentru „Olympia” a reconstituit pînă și unele cadre ale competiției!) „Dar, continua Riefenstahl, nu veți putea găsi în film vreun comentariu tendențios pentru simplul motiv că el nu conține nici un fel de comentariu. Este numai istorie, este un film istoric. El reflectă istoria așa cum arăta ea în 1934. E document, nu propagandă!” Și asta e adevărat, numai că acel comentariu era insinuat subtil în structura construcției cinematografice în așa fel ca manipularea să aibă loc.

„Document, nu propagandă!”

Abila apărare a lui Leni Riefenstahl pare justificată de fapte. Probabil că tot ceea ce e filmat e – într-un sens – și adevărat. Dar construit din fragmente ale unei realități

concrete, totul tinde spre un semnificant abstract, spre o mistică a puterii și grandorii naționale. Însuși ritmul filmului devenise un mod de a sugera acea atmosferă. Riefenstahl și-l construise în așa fel încît prezenta o serie de imagini puternic tensionate intersectate de secvențe liniștite. Tensiunea includea sosirea lui Adolf Hitler cu avionul, discursurile către S.A. și S.S., către tineretul hitlerist și secțiunile de muncă. Liniștea o aduceau scurtele flashuri înfățișînd zori romantici, viața în corturi, procesiunea portului popular și chiar părți ale paradei.

Cheia impactului filmului asupra publicului o constituia montajul. Regizoarea nu e preocupată de mișcări psihologice. Fețele participanților, cu excepția șefilor partidului, surprinse, adesea, în prim-plan, n-au nimic înscris pe ele, nici o emoție. Sînt chipuri inexpresive de robot, lipsite de elocvență, împietrite. Prim-planurile *Triumfului voinței*, oricît ar vorbi de spontaneitate autoarea lor, sînt ale unor tineri care pozează, conștienți că sînt filmați. Simțind, poate, acest neajuns, Riefenstahl le intersectează mereu cu gigantismul scenelor de mase. Prim-planuri de spectatori, lungi secvențe cu tabloul general al evenimentului și planuri ale punctului de vedere al tribunei sînt amalgamate, permanent, în montajul rapid.

Există o secvență în care Leni Riefenstahl încearcă să spargă limitele stadionului și orașului în care au loc serbările naziste, să cuprindă în vizorul filmului ei întreaga Germanie. Este vertiginoasa succesiune de prim-planuri în care tineri hitleriști proclamă unul după altul: „Eu sînt din Westfalia", „din Bremen", „din Hamburg" etc. Cînd, tîrziu, în 1995 am văzut filmul, dintr-un ungher uitat al amintirii a răzbit la lumină imaginea celebrei opere sovietice „de cult", *Căderea*

Berlinului de Mihail Ceaureli. În finalul acestui imn postbelic închinat lui Stalin de un artizan gruzin al propagandei cinematografice, nu mai puțin retoric decît autoarea *Triumfului voinței*, fusese inclusă o secvență în care combatanții sovietici dănțuiau în fața Reichstagului în sfîrșit cucerit. Și încinși în iureșul cazaciocului strigau unul după altul: „Eu sînt din Bielorusia", „Eu din Stalingrad", „Eu vin de la Kiev". Se intersectaseră în memoria mea două mașini de propagandă care abia acum, dîndu-și replica una alteia, reflectau întreaga ironie a istoriei.

Prin intermediul filmului, nazismul dobîndise un mecanism prin care-l putea manipula mai puternic, mai intens emoțional, pe individ... Era tocmai momentul în care Partidul Nazist și țara întreagă se aflau în criză, cutremurate încă sub impresia asasinării lui Roehm și a unei părți din elita nazistă... Riefenstahl făcuse din „Serbările Partidului" un prilej de studiu plastic, iar Partidul Nazist o folosise la rîndu-i pentru o strălucită și efectivă propagandă. A fost un succes artistic și comercial care justifica devizul nebunesc pe care i-l acordase Adolf Hitler.

Mîndră de ea, chiar și la cinzeci de ani după aceea, privind cu fața iluminată secvențele preferate ale filmului ei „de partid", Leni Riefenstahl agita diplomele Societății de arte și de tehnică cinematografică de la Paris sau Bienalei de la Veneția prin care îi fusese onorat filmul. Dar și Geobbels îi acordase un mare premiu și, în discursul ținut cu acest prilej în cinstea celei pe care „dacă n-ar fi fost femeie ar fi aruncat-o pe scări", mărturisea, înfrînt: „Este o producție remarcabilă fiindcă redă în imagini unice, monumentale, epoca noastră, evenimentele palpitante ale vieții noastre politice, surprinde pe peliculă imagini de o elocvență unică".

Mai necruțător decît inchizitorii de după război, Ray Müller insista cu întrebările sale incomode: „Privindu-vă astăzi filmul, sînteți mîndră de el. Dar el v-a făcut teribil de grea a doua jumătate a vieții! Autoarea *Triumfului voinței* l-a contrazis: N-am fost niciodată mîndră de film, nici acum, nici atunci! De ce să fiu? Din cauza salahoriei la care m-a supus? A fost cumplit! Montajul filmului aproape că mi-a distrus sănătatea... Adevărat, a fost considerat un bun documentar. Dar după război a fost vehement atacat ca propagandă. Înainte de război mi-a adus mari premii. Dar după război am fost ostracizată din cauza lui. Nu numai că nu-s mîndră, dar regret mereu că l-am făcut. Să fi știut ce-o să-mi aducă, nu-l făceam în ruptul capului!".

A murit fără să-și recunoască că n-a fost decît un instrument oarecare în mîna lui Hitler și a partidului său. Înmînîndu-i *Premiul național pentru film*, la 1 mai 1935, Geobbels spusese: „Este un film monumental, acordat într-un mod impresionant ritmului coloanelor noastre în marș, călit în oțelul concepției Partidului și strălucind de pasiune creatoare...". Era într-adevăr – cum spune Jean Mitry în a sa istorie a filmului – „o capodoperă incontestabilă, vanitoasă, provocatoare, de un orgoliu demoniac, dar capodoperă!". Care, de altfel, a și furnizat un material de primă mînă tuturor celor care aveau să facă filme angajate împotriva nazismului.

Riefenstahl îi contrazicea pe toți! Ea, „instrument"? Ea nu făcuse politică, ci artă – a repetat la nesfîrșit. Tot ceea ce o interesase pe stadionul din Nürenberg nu era decît armonia vizuală abstractă. Și probabil că nici nu mințea. Privind, după decenii, imaginile de la masa de montaj cu ochi iluminați de bucurie, spunea: „Asta-i secvența mea preferată. Asta, filmată din lift. Vedeți? Prin teleobiectiv înscriu două mișcări circulare". Ea nici nu mai vedea conținutul imaginilor,

ci doar tehnica, virtuozitatea, performanța, trăia doar forma lor, perfecțiunea acestora.

A fost filmată în anii '80 și imagini martor arată cît de refractară era ca subiect de interviu. Făcea, imprudentă, în fața obiectivului adevărate crize de furie cînd erau aduse în discuție subiecte care nu-i conveneau sau pe care nu le avea la inimă. Cu fața răvășită de urmele chirurgiei estetice, Riefenstahl se apăra cu îndîrjire, în ultimul interviu care l-a acordat cineastului german Ray Müller: „Un artist care se dedică sarcinii lui de a crea frumosul, nici nu poate gîndi politic!".

O învinovățeau, unii, că a contribuit cu imaginile ei la seducția exercitată de nazism asupra germanilor? „Asta o susțin idioții!" Și cînd Ray Müller a întrebat-o despre răspunderea morală a artistului, Riefenstahl i-a răspuns:

> Care mi-era răspunderea? Pe atunci, 90% din populație, cu sau fără filmul meu, erau cu trup și suflet de partea lui Adolf Hitler. În 1935, însuși Winston Churchill declarase: „Îi invidiez pe germani pentru Führerul lor". Ei, cum era să fiu eu mai brează decît Churchill care abia doi ani mai tîrziu ajunsese la concluzia „Porcul german acum trebuie înjunghiat!". Să fi fost eu dizidenta? Dizidenți erau o mînă de oameni. Pentru mine a fost doar filmul unui eveniment! La nevoie aș fi făcut ceva identic la Moscova dacă era nevoie, deși aș fi preferat să nu fie nevoie. Sau în America dacă ceva similar s-ar fi întîmplat acolo. Nu mă interesa dacă evenimentul se referea la politică sau la fructe și legume.

Deși interlocutoarea sa era foarte abilă, Ray Müller a continuat s-o supună unei rafale de întrebări:

„Care considerați că ar fi, azi, răspunderea politică a artistului?"
Iar Riefenstahl a cedat din teren: „Trebuie să se întrebe cum

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

îi va fi utilizată opera!" – a admis, în cele din urmă, trecînd însă imediat la atac. „Cum să-i judecăm pe cei care au făcut opere sub stalinism? Eisenstein sau Pudovkin, cei care au făcut filme bune. Dar cei care au făcut filme bune în RDG? Dar cei care au făcut filme bune în «al III-lea Reich»? Ce e responsabilitatea politică și față de cine ești responsabil? Cum să întrevezi ce aduce viitorul? Și încă ceva: cînd un artist se dedică total operei sale, nu mai poate gîndi politic. Asta-i adevărat pentru toți marii artiști ai lumii, fie ei Michelangelo, Rodin, Rubens sau impresioniștii. Nici unul n-a avut timp sau interes pentru politică. Chiar dacă ar fi vrut, n-ar fi putut să prevadă viitorul..."

Fapt este că, deși după *Triumful voinței „Zilele Partidului"* au continuat să fie consemnate cinematografic, numele autorilor acestor filme ocazionale a fost uitat. Doar Riefenstahl a intrat, cu un film pe o asemenea temă, în memoria istoriei cinematografiei și, după război, acest privilegiu a costat-o cariera. N-a mai găsit comanditari pentru filmele ei. S-a ocupat pașnic de albume fotografice, ba tîrziu, după ce trecuse de 70 de ani, a plecat în cîteva rînduri în Africa căutînd acolo supra-oamenii pe care nu-i mai găsea în Germania. La 85 de ani a devenit scufundătoare, cea mai vîrstnică scufundătoare din lume. De altfel și-a și ascuns vîrsta pentru că altfel n-ar fi obținut certificatul necesar performanței. A descins în adîncuri, în curajoase filmări subacvatice cu elanul cu care luase cu asalt, în tinerețe, piscurile și văzînd-o la lucru, oricîte ai afla despre trecutul ei, nu puteai să nu-i admiri pofta de viață, dinamismul, sfidarea unei vîrste la care, pentru alții, totul s-a încheiat de mult...

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

Timpuri noi
(Modern Times)

de Charles Chaplin (1889-1977)

SUA, 1936. *Regia*: Charles Chaplin. *Scenariul*: Charles Chaplin. *Muzica*: Charles Chaplin. *Orchestrația muzicală*: Edward Powell și David Raksin. *Operatori*: Roland Totheroh și Ira Morgan. *Scenografi*: Charles D. Hall și J. Russel Spencer. Dirijor: Alfred Newman. *Distribuția*: Charles Chaplin (muncitorul), Paulette Goddard (ștrengărița), Henry Bergman (proprietarul), Stanley J. Sanford (marele Bill), Chester Concklin (mecanicul), Stanley Blystone (șeriful), Hank Mann (spărgătorul), Allan Garcia (președintele), Dick Alexander (ocnașul), Cecil Reynolds (pastorul), Mira McKinley (soția pastorului).

Meticuloasa tentativă de *Cronologie*[1] cuprinsă în anexa volumului pe care Pierre Leprohon i l-a dedicat lui Chaplin evidențiază grafic, involuntar poate, un paradox al calendarului existenței autorului: în vreme ce unii ani sînt epuizați într-un rînd („1930: termină turnarea *Luminilor orașului*" sau „1935 –

sfîrșitul turnării lui *Timpuri noi*"), altora le-ar fi necesar spațiul unei adevărate nuvele. Asta nu înseamnă, neapărat, că anii unilineari ar fi mai săraci în evenimente și trăiri decît cei întinși pe multe file. Dimpotrivă! Dacă pentru a înșira evenimentele perioadei 1924-1930 e necesară o singură jumătate de pagină, în timp ce anului 1931 îi sînt dedicate nu mai puțin de cinci file îndesate, asta se întîmplă fiindcă cei șapte ani pomeniți mai sus au fost „de vaci grase", de muncă neîntreruptă și rodnică la *Goana după aur*, *Circul* și *Luminile orașului*, în vreme ce 1931 (ca, de altfel, și o bună parte din 1932) a constituit un răstimp de destindere turistică, bogat în acumulări și întîmplări aparent exterioare creației.

În 1931, Chaplin trăia, voluptuos și ardent, bucuria succesului și popularității. În februarie debarca la Plymouth și era aclamat la Londra; în martie primea omagiul publicului berlinez și răspundea aclamațiilor pe Champs-Élysées; în aprilie, după ce vizitase Belgia, se afla pe Coasta de Azur, de unde pornea spre Alger; vara și-o petrecea la Biaritz, iarna la Saint-Moritz, primăvara următoare îl găsea la Rimini și Assisi, în aprilie era la Singapore, în mai la Tokyo...

Dorea, oare, Chaplin să profite în sfîrșit de viață, să simtă gustul dulce al turismului lînced? Să se fi metamorfozat subit, el, îndîrjitul salahor al platoului, într-un playboy indiferent la curgerea timpului? Sau poate că de sine însuși fugea? Căuta să amîne implacabila scadență a unui nou început de producție pentru care nu se simțea pregătit?

Fapt este că, tocmai în acel agitat an 1931, autorul *Luminilor orașului* alerga, bezmetic, dintr-o țară într-alta, întreținînd conversații cu celebritățile lumii. Printre interlocutorii săi îi numărăm pe Albert Einstein și Winston Churchill, pe Aristide Briand și ducele de Westminster, pe regele

Belgiei, pe Mahatma Gandhi și pe Tristan Bernard. În culmea gloriei, Chaplin se răsfață printre vedete politice și culturale, le vînează apropierea, ca un colecționar pătimaș, dar chiar și în această ipostază, comediograful rămîne de veghe, cenzurîndu-și satisfacțiile frivole prin simțul umorului. Cu totul elocventă în acest sens ne apare descrierea întîlnirii cu Gandhi, așa cum e relatată în memoriile cineastului...

> Stăteam la dreapta lui Mahatma. Sosise momentul, teribil de jenant, în care se cuvenea să spun ceva subtil și inteligent asupra unui subiect despre care nu știam mai nimic. În dreapta mea ședea o tînără persoană insistentă care-mi spunea o poveste lungă din care n-auzeam un cuvînt; dădeam însă aprobator din cap, gîndindu-mă, într-una, ce să-i spun lui Gandhi. Știam că eu trebuie să încep conversația, că doar nu Mahatma era să-mi spună cît de mult îi plăcuse ultimul meu film și așa mai departe: de altfel, mă și îndoiam că văzuse vreodată un film. În clipa aceea, vocea poruncitoare a unei indiene o întrerupse brusc pe neobosita mea vecină:
> „Domnișoară, vreți să fiți amabilă să puneți capăt conversației dvs. cu domnul Chaplin și să-l lăsați să mai stea de vorbă și cu Gandhi?..."[2]

Să întrerupem, cinematografic, în suspensie, această relatare printr-o precizare: subiectul Mahatma nu-i era chiar necunoscut lui Chaplin. Cu numai cîteva zile înainte, aflat în vizită la Churchill, cineastul susținuse o violentă polemică împotriva ideii lordului Bracken referitoare la faptul că întemnițarea gînditorului și liderului politic indian ar fi fost suficientă pentru a liniști colonia.

„Să-l închizi ar fi cea mai simplă soluție" – spunea Chaplin. „Dar dacă întemnițezi un Gandhi, un altul se

ridică. El este simbolul aspirațiilor poporului indian și, atîta vreme cît nu vor avea ceea ce doresc, vor scoate mereu la iveală cîte un Gandhi."

Și întîmplarea îl aducea, acum, alături de acel Mahatma căruia îi luase, nonconformist, apărarea și cum chipul impasibil al acestuia continua să exprime așteptarea, Chaplin își drese glasul, avînd impresia – povestește el însuși – „că întreaga Indie îmi aștepta vorbele!". După ce și-a asigurat interlocutorul de simpatia cu care îi privea aspirațiile, cineastul și-a exprimat nedumerirea în legătură cu vehemența cu care mișcarea lui Gandhi refuza mașinismul, indiscutabilă pîrghie de progres a umanității în ridicarea calității vieții.

— La urma urmelor, a conchis Chaplin, corect utilizate, mașinile contribuie la eliberarea omului de sclavie, îi permit să aibe mai puține ore de muncă și mai mult timp ca să-și cultive mintea și să se bucure de viață...

Iar Gandhi i-a răspuns cu o imensă liniște interioară:

— De acord! Numai că, pentru a atinge aceste țeluri, India trebuie să se elibereze de sub tutela britanică. Mașinismul este cel care ne-a înrobit britanicilor și singura cale pentru a ieși din impas este să boicotăm tot ceea ce este produs de mașini...

E de presupus că această lecție de „tactică a luptei pentru eliberare" l-a urmărit pe Chaplin atunci cînd, reîntors în Statele Unite, a ținut morțiș să facă o vizită uzinei de automobile din Detroit. Un ziarist îi evocase munca de iad din marea industrie. După numai patru-cinci ani de lucru la banda de montaj, fermierii robuști angajați ca muncitori arătau ca niște epave. *Epave* e chiar termenul folosit de cineast în memoriile sale (ed. română, pag. 304), probabil nu întîmplător, din moment ce, încă în decembrie 1934, revista bucureșteană *Curierul filmului* (nr. 16-17) anunța ca

titlu provizoriu pentru noul film chaplinian, tocmai *The Street Wharf* (Epava străzii)! De altfel, printre titlurile provizorii care au mai circulat în presa timpului se mai numărau *Masele* (*cf.* J.H. Lawson), *Marea uzină* și altele mărturisind, dincolo de șovăieli, preocuparea constant socială a autorului. După cum se vede, la titlurile de acest gen a renunțat, dar imaginea mulțimilor sacrificate benzii rulante, a individului transformat în robot, stors pînă ce devine epavă, l-a urmărit totuși.

Prînzul robotului

Era tocmai epoca în care, mulțumită propagandei lui Ford, ideea benzii rulante cîștiga aderenți pînă și în cele mai neașteptate domenii de activitate. Într-o biografie pe care i-a dedicat-o lui Chaplin, John McCabe evocă o scenă petrecută într-un bistro din Los Angeles. Cineastul, care lua pentru prima oară masa acolo, a remarcat cum farfuriile murdare erau expediate din sală, spre spălător, pe un conveier. Oricînd gata să admire o inovație, Chaplin a căzut totuși pe gînduri cînd l-a auzit pe patron spunînd, blazat, că „în curînd totul va fi mecanizat"![3] John McCabe crede că aici ar trebui căutat izvorul temei benzii rulante din *Timpuri noi*. Poate că are dreptate, deși personal aș găsi aici mai curînd embrionul automatului de servit prînzul. Firește că e riscant să determini mecanismul și momentul declanșării unei imagini pe ecranul fanteziei artistului. Poate că toate experiențele de care am vorbit, inclusiv alte impresii pe care nu le putem cunoaște, dar le putem bănui, au contribuit în aceeași direcție.

Chaplin își începe filmul alternînd imaginea unei turme de oi năpustindu-se în strungă, cu cea a unei cohorte de muncitori îndreptîndu-se, ca în *Metropolis*, spre uzina cu coșurile fumegînde. Furnicarul de lume printre mașinile uriașe și șuierul sirenei – iată tabloul insolit cu care-și deschidea Chaplin noua sa „comedie". Ca în *Metropolis*, un mecanic statuar trage de o pîrghie și, tot ca acolo, un alt Masterman, în spațiosul său cabinet, apasă pe niște butoane și aruncă, distrat, ochii pe ecranul giganticului monitor pe care se perindă imaginea atelierelor sale. „Sectorul cinci, de patru ori mai repede!" – comandă patronul, care se distrează cu un puzzle, iar mecanicul împinge, resemnat, pîrghia. Banda cu piese de asamblat accelerează implacabil și, înarmați cu două chei, muncitorii execută o singură mișcare stereotipă: strîngerea piuliței.

> Lucrătorii stau umăr la umăr, astfel ca fiecare să apuce, de sub brațul vecinului, piesa adusă de bandă, să-i înceapă prelucrarea încă din dreptul colegului din stînga și s-o dea gata exact în fața celui din dreapta. [...] Fiecare trebuie să apuce ce i se cuvine, fiindcă dacă n-ai prins-o la timp, a plecat frumușel mai departe, stricînd toată treaba [...] Nu se pierde nici o secundă: zi și noapte, banda care-i înlănțuie pe oameni aleargă... O mînă se întinde spre bandă – înșurubarea piuliței – o mînă se întinde spre bandă – introducerea șurubului – o mînă se întinde spre bandă – două lovituri de ciocan – o mînă se întinde [...] – fiecare mișcare cu rostul ei, om și mașină sînt una, tot mereu la fel, tot mereu la fel...

Acestea nu sînt fragmente din scenariul filmului lui Chaplin, ci notele de reporter ale lui Egon Erwin Kish, care în 1930 vizitase uzinele Ford. Cînd compari rîndurile publicistului

european cu imaginea prologului lui *Modern Times*, nu poți să nu te întrebi dacă nu cumva ziaristul care – potrivit memoriilor lui Chaplin – i-a pomenit de purgatoriul benzilor rulante de la Detroit, n-a fost tocmai Kish. Acesta îl și vizitase pe Chaplin, în studioul său, încă pe cînd lucra la *Luminile orașului.*

Ceea ce reporterul înregistra direct și atroce, este convertit de comediograf în burlesc. Charlot, devenit robot, face față, convulsiv, exercițiului strîngerii piulițelor, pînă cînd o firească necesitate îl determină să se scarpine sub braț. Secunda pierdută îl pune pe fugă, în lungul benzii în mișcare, pentru a recupera piesa aflată, acum, în dreptul unei namile care urmează s-o miluiască printr-o lovitură de ciocan. Se iscă o mică busculadă, supraveghetorul intervine, autoritar, străduindu-se să-l readucă pe Charlot la locul său, în vreme ce acestuia îi sfîrîie cheile strîngînd, plin de zel, șuruburi. Întreg corpul lui Chaplin, întreaga-i anatomie, pînă la cel mai subtil reflex, par adaptate exclusiv funcției sale de a strînge piulița. Doar că, simțind asupră-i privirile pline de reproș ale colegilor, Charlot face imprudența să ridice, o clipă, brațele în semn de scuză. Gest fatal, căci din nou e pus pe fugă după piesa grăbită. Evident, nu muncitorul e de vină, ci inumana mecanizare care nu vrea să știe de accidentele posibile ale fiecărei secunde. Ca, de pildă, zborul unei albine care-i dă perfidă tîrcoale, constrîngîndu-l la reflexe de apărare pentru care conveierul, în veșnica-i curgere, ca rîul lui Heraclit, nu-i programat. Intervine, iar, inevitabilul: „piesa neterminată" îl împinge, din nou, în îmbrățișarea namilei de alături, care alunecă peste un al treilea vecin și banda trebuie, în cele din urmă, oprită. Oprită – vai! – din pricina lui Charlot!

Sunetul avertismentului, lansat din biroul boss-ului, îl aduce, din nou, pe mecanic în fața ecranului: „Sectorul V – mai

iute!" – dictează, implacabil, stăpînul. Virtuoz al timpilor mașinismului dezlănțuit, Charlot face față și noii cadențe. Dar pauza pentru toaletă îl îndreaptă, încă scuturat de spasmele reflexului de asamblare, spre spălător. Aici își îngăduie, în sfîrșit, un moment de repaos și, sprijinit de un lavoar, savurează o țigară.

Numai că, pe întregul zid, reapare chipul boss-ului: „Ce naiba faci acolo? La lucru!..." îi mînă privirile sale amenințătoare.

Această violentă intervenție a patronului, pînă și în intimitatea repaosului angajatului său, ar putea fi luată drept un fantezist efect comic, dacă n-am consulta, din nou, comentariul freneticului reporter Kisch. Descriind „iadul" uzinelor Ford, acesta adăuga că pînă și infirmii, invalizii și accidentații sînt redistribuiți în conveier. „Metalurgiștii nu stau de pomană nici în spital: o mușama neagră, întinsă peste patul de suferință, ține loc de banc de lucru pe care bolnavii se ocupă cu înșurubarea buloanelor." Toate acestea par atît de neverosimile încît se cuvine să citățm ceea ce însuși Ford spune în *Viața și opera mea* relativ la instituirea muncii bolnavilor: „Cei internați în spital erau în stare să facă treaba la fel de bine ca și cei din fabrică și, în felul acesta, își agoniseau salariul cuvenit..."

Mai lipsea ca inventivul industriaș să extindă rațională muncii și la spălător. Aici îl completează fantezia lui Chaplin al cărui *alter-ego* revine, sub privirile insistente ale patronului, în vîltoarea muncii dezlănțuite. În fața benzii, are însă o ezitare. Așa cum e absorbit de ritm, încordat să nu-i scape cumva vreo piesă, înlocuitorul său temporar nu-l poate observa și, așteptînd cuminte lîngă el, Charlot își rotunjește, tacticos, unghiile cu pila...

Charles Hall și Russel Spencer concepuseră, special pentru biroul directorului, un decor de un confort funcțional.

Tolănit pe fotoliu, Allan Garcia, actor de mare suplețe în compoziție, abominabilul director al circului din *Circul* și fățarnicul valet al milionarului din *Luminile orașului*, a devenit aici președinte al societății „Still & Comp". În sunet de trîmbițe, el își întîmpină unul dintre principalii colaboratori, inventatorul. Ce a mai născocit acesta pentru rentabila cauză a raționalizării muncii? Un dispozitiv automat de a hrăni lucrătorii în timp ce aceștia muncesc, eliminînd pauza de prînz. Idee pe cît de perfidă, pe atît de „rațională". Cu o expresie flegmatică și mișcări lente ca să incite curiozitatea patronului, omul cu idei (interpret: Fred Maltesta) introduce în birou o mașină cu aspect rebarbativ de scaun stomatologic. După ce a dezlănțuit mișcarea circulară a unui gramafon, își încrucișează tacticos brațele în vreme ce din pîlnia acestuia ies sunete guturale:

„Bună dimineața, prietene! Vei vedea ultimul produs al companiei noastre, o mașină de alimentat care înlătură pauza de masă. Ți-l prezint pe dr. Bellows (*la auzul acestor cuvinte, Maltesta se înclină ceremonios*), inventatorul mașinii care intensifică randamentul și ușurează sarcina supraveghetorilor...".

A elimina intervalul neproductiv al *lunch*-ului, iată o cauză care poate stîrni interesul oricărui patron american. Aparatul ar trebui neapărat testat, mai cu seamă că atelierele tocmai sunt în pauză de masă. Deși în „recreație", Charlot încă nu-și poate stăpîni reflexele și, purtat de inerție, apucă în clești nasturii de pe fusta unei funcționare care tocmai se aplecase să-și încheie botinele. Scuturat încă de spasme, varsă farfuria cu supă de care se pregătea să se ocupe – e doar prînzul! – și, pentru a pune capăt tremurului parkinsonian, își încleștează brațele, cruciș, în jurul corpului. S-ar lipsi și de mîncare, dacă patronului nu i-ar trebui un muncitor plin de energie!

Din nou alămuri triumfale anunță pătrunderea sofisticatului aparat de alimentat, de astă dată, în hala uzinei. Complici, industriașul și inventatorul trec în revistă muncitorii, care își mestecă, apatici și ursuzi, merindele. Privirea scrutătoare a boss-ului l-a și ales pe cobai...

— Eu? – articulează, mut, Charlot, cu o mină nu prea fericită.

— Ai mîncat? răspunde la întrebare cu întrebare, stăpînul.

— Nu – se grăbește omul nostru să se dezvinovățească, temîndu-se că iar va fi aruncat la banda rulantă. Și tocmai asta îl așteaptă!...

Într-o clipă, s-a și văzut înșfăcat de brațele aparatului, imobilizat, la cheremul automatului. În vreme ce, cu sadice scîntei în priviri, inventatorul îi explică proba la care va fi supus, i-a și imobilizat capul, ca la dentist. În jurul mașinii se mai agită și asistenții tehnici, electricieni meșterind la instalația aparatului. O manetă a fost ridicată și un braț mecanic s-a și pus în mișcare, urcînd o farfurie cu supă în dreptul orificiului bucal al lui Charlot, care, liniștit acum și cu apetitul trezit, soarbe cu poftă zeama aromată. Cînd farfuria coboară, un tampon steril i-a luat locul, ștergîndu-i, civilizat, gura. La drept vorbind, nu-i rea invenția, mai ales dacă alimentează și pe gratis...

Platforma se rotește și, în fața beneficiarului apare sistemul de serviciu mecanizat al celui de-al doilea fel: friptura de vițel, tăiată mărunt. O tijă metalică împinge, în gura încrezător deschisă a lui Charlot, bucățele de carne, cărora nu le mai rămîne decît să fie supuse masticației. Dar, printre ele, ajunse nu se știe cum, și două piulițe babane. Platforma a rulat iar, proptind chiar în dreptul gurii răsfățatului cobai-uman un porumb fiert înfipt într-un ax rotitor, ca într-o frigare. Rulate între dinți, la viteze variabile, boabele

de porumb se desprind singure, ghiftuindu-l. „Vedeți?" – se întoarce, mîndru de mașina sa, inventatorul. Dar președintele companiei nu-i de aceeași părere. El privește alarmat spre Charlot, care, cu ochii ieșiți din orbite, încearcă să facă față coceanului care i se învîrte, ca o sfîrlează, mereu mai repede, între dinți, în vreme ce agregatul „stomatologic" scoate un scrîșnet straniu. Omul încă mai încearcă să se bucure, brav, de ospăț, în ciuda cadenței diabolice, dar aparatul și-a pierdut controlul, dantura victimei împroașcă boabele precum o rîșniță. Degeaba se agită mecanicii în jurul motorului care scoate scîntei. Sfîrleaza ba alunecă orizontal, ca o periuță de dinți, ba se învîrte bezmetic, înecîndu-și gurmandul.

America „omului uitat"

Este evident că faimosul gag al mașinii de alimentat nu e numai o invenție comică, ci și o imagine inspirat hiperbolizată a crizei de supraproducție dintr-o societate „împovărată" de prea mult belșug, a mașinismului scăpat de sub control. Perioada în care Chaplin își începuse pelerinajul prin lume a fost teribilă pentru Statele Unite. Teribilă, înainte de toate, prin spulberarea unei iluzii: prosperitatea americană.

„Noi ne aflăm, în America, mai aproape de triumful final asupra sărăciei decît a fost vreodată, de-a lungul istoriei, oricare altă țară..." – promulgase, chiar în 1928, președintele Herbert Hoover, propagandist al „individualismului brutal" ca unică soluție pentru modul de dezvoltare american. Doar cîteva săptămîni mai tîrziu, la 24 octombrie, crahul bursei din Wall-Street vestea „ceasul rău" al economiei americane. Din acest moment, armata celor fără lucru, abandonați mizeriei, avea să sporească vertiginos: de la șase milioane în

1930, la aproape 11 milioane în 1931 și la 17 milioane peste încă un an. Pe cînd, în decembrie 1931, Chaplin făcea sporturi de iarnă la Saint Moritz, Washingtonul era străbătut de sinistrul cortegiu al Marșului Foamei, de cohortele șomerilor scheletici și istoviți. Cîteva luni mai tîrziu era lansată declarația unui grup de intelectuali americani, personalități de anvergura lui Theodore Dreiser, John Dos Passos, Erskine Caldwell, intitulată „Cultura și criza", care cerea, nici mai mult, nici mai puțin, „să se pună capăt sistemului care poartă răspunderea falimentului". Oricît de deconectat s-ar fi dorit Chaplin în evaziunea sa turistică, ceea ce se petrecea în țara pe care o părăsise nu putea să nu-l implice, să nu-i ridice o sumedenie de probleme asupra depresiunii economice. O făcea cu atîta intensitate, încît, după un asemenea dialog, Albert Einstein îi spusese zîmbind: „Dar nici nu mai sînteți actor, ați devenit economist!"

Deși autodidact, avea curajul să preconizeze chiar soluții personale pentru ameliorarea situației: înlăturarea aurului ca etalon, sporirea masei monetare, controlul autoritar al prețurilor, reducerea generală a programului de lucru... Sigur că erau rezolvări diletante, dar, deși refractar oricărui angajament politic, cineastul fusese mereu un *homo politicus*, iar în călătoria sa nu petrecea, pur și simplu, ci medita la destinul oamenilor și la temele posibile ale unei viitoare opere. Iar Hollywoodul timpului părea, el însuși, răvășit de revolte...

În octombrie 1932, pe cînd Chaplin încă nu epuizase „ocolul lumii", James Cruze înfățișa în *Washingtonul petrece* (*Washington Merry-Go-Round*) sălbăticia cu care fusese înăbușit, prin lovituri de bastoane și chiar de tun, marșul revendicativ al veteranilor de război americani. Alt film, din 1934, *Pîinea noastră cea de toate zilele* (*Our daily bread*), evoca, emoționant,

umilința cotidiană a vieții de șomer. Dar aceste filme, ca încă altele, se limitau să fie sentimentale, nu atacau lucid centrul nevralgic al crizei economice, procesele distrugătoare care avuseseră loc în industrie.

Dobîndiseră, oare, cineaștii americani o poziție atît de puternică încît să le permită să se ridice împotriva consiliilor de conducere ale marilor bănci și concerne care, de fapt, decideau activitatea studiourilor? Creatorii Hollywoodului profitaseră de instalarea la Casa Albă a lui Franklin Delano Roosevelt, pentru a se organiza în sindicate. Pentru prima oară de la temerara apariție, cu două decenii în urmă, a „Artiștilor asociați", maeștrii cetății filmului se găseau, uniți și organizați, în conflict deschis cu puterea financiară a studiourilor. La Washington, reprezentanții consiliilor de administrație au încercat să conteste dreptul scenariștilor și regizorilor de a se încadra în categoria lucrătorilor cu drept de organizare. Guvernul le-a și dat dreptate, iar „sindicatele roșii" s-au văzut, simultan, atacate și printr-o fulminantă campanie de presă. Intimidați, o bună parte din aderenții noii organizații au părăsit-o, ceea ce i-a grăbit destrămarea.

La acea dată însă, Chaplin, animat poate și de celebra formulă a lui Roosevelt despre apărarea „omului uitat", își definitivase opțiunea tematică: viitorul său film avea să-l facă despre acest *Forgetten Man*. Se așeza zilnic în fața unei foi albe de hîrtie și își impunea să redacteze texte de 500 de cuvinte pe o temă adusă de hazard, fără proiect precis, după – zicea el – metoda dragă lui Charles Dickens. Cîteodată, cînd se vedea în impas, își lua racheta de tenis ca să uite de toate. Dar după cîteva mingi schimbate, o idee apărută pe neașteptate îl expedia, din nou, la masa de lucru. Și asta luni și luni de zile, într-o febră împărtășită cu intimii familiei, după cum își

și amintește Charles Chaplin Jr. în memoriile sale intitulate „Tatăl meu Chaplin”[4]. El și fratele său Sydney trebuiau adesea să înceteze orice altă activitate, pentru a răspunde nevoii părintelui lor și vagabondului Charlot de a povesti, mima și comenta un moment din film. Poate că ideile erau încă vagi, instabile, dar un lucru se preciza: pentru prima oară, hoinarul anarhist al filmelor sale avea să fie osîndit la muncă, împins să se supună teribilei cadențe a benzii de montaj și supus caznei șomajului. În februarie 1934, revista bucureșteană *Curierul filmului* anunța: „Charlie Chaplin va ataca ultima criză, șomajul, pentru a realiza un fel de (sic!) film social...”

„Un fel de film social” – vezi bine! *Sui-generis*, în măsura în care părintele lui Charlot folosea, în operația sa de disecție, instrumentarul burlescului cinematografic. Astfel că, după copiosul *lunch* robotizat, automatul îndesa în obrazul sărmanului consumator tradiționala tartă cu frișcă a comediei lui Sennett în timp ce, chiar *pour la bonne bouche*, tamponul nu-i mai ștergea gura, ci lovea, perfid, ca mînușa de box a unui pugilist lacom de puncte.

Eliberat, cu greu, din scaunul de „îndopare”, cobaiul Charlot se reîntorcea, lihnit, la banda rulantă, în lupta cu ritmul ei îndrăcit, care-l aducea într-un asemenea delir încît, încercînd disperat să ajungă din urmă o piesă ratată, era pur și simplu înghițit între cilindrii angrenajului.

Pe cînd avea 12 ani, în 1901, Chaplin avusese un episodic job într-o tipografie londoneză. Uriașa rotativă l-a înfiorat, prin proporțiile ei, dar copilul a rămas pironit urmărind-o cum înfuleca, hulpav, baloturile de hîrtie. „Mi s-a părut că ar fi putut să mă înghită și pe mine!” – avea să istorisească, ulterior.

În *Timpuri noi*, film pe cît de bufon, pe atît de feroce, a fost resuscitată acea angoasă infantilă, făcînd din ea

emblema realității muncitorului devorat de sistem. Oricine ar fi încercat să transpună pe ecran o asemenea imagine, proprie presei de stînga, s-ar fi expus unui eșec. De ce îi reușește lui Chaplin neverosimila operație? Fiindcă nu rămîne în abstract, pornește de la concret spre simbol, îl vizualizează. Mai tîrziu, cînd cedînd facilității *talkies*-ului își va permite faimoasa tiradă-manifest din *Dictatorul*, va putea rosti:

> „Mai multă nevoie avem de omenie, decît de automatizare!..." și tot acolo: „Am făcut să crească viteza, dar am devenit sclavii ei..." și încă: „...Nu vă încredințați destinele unor oameni cu suflet de mașini!"[5].

Va fi formulat, oare, Chaplin asemenea gînduri abia în 1938, cînd își dedica forța creatoare răfuielii cu fascismul sau, mai probabil, ajunsese la asemenea concluzii încă din momentul în care-și concepea „filmul social"? Concluziile filipicei din *Dictatorul* par anticipate de comportamentul omului uitat la banda de montaj, unde caricatura e cenzurată și potențată, mereu, prin poezie. Recuperat din pîntecul rotativei industriale, într-un moment de euforie, Charlot își metamorfozează ticul profesional într-un irezistibil balet în care cele două chei din mîinile sale par a dobîndi grația unor aripi. Ba dă să strîngă cu ele protuberanța nazală a șefului de echipă, ba bumbii negri, atît de asemănători piulițelor, care încheie fusta unei pudice secretare în trecere prin atelier. Aceleași chei se metamorfozează apoi în urechi clăpăuge pe care omulețul dezlănțuit le mișcă ager, în căutarea prăzii – șuruburile. Din piruetă în piruetă, a ajuns în stradă, unde piulițele ruginite ale unei arteziene par a-i

mai astîmpăra, măcar o vreme, zelul. Dar o matroană cu bumbi apetisanți garnisind pieptul bombat al bluzei îi deturnează, primejdios, atenția. Noroc că, taman la timp, își face apariția inamicul tradițional al lui Charlot, polițaiul, care-l reorientează spre uzină, în starea neurotic-coregrafică în care se găsește.

Nicăieri mai mult ca în *Modern Times*, ambivalența gagului chaplinian n-a fost mai vizibilă, registrele diferite, în care poate funcționa, mai uluitoare. Efectul comic dobîndește aici valoare de paradox: tot ceea ce a fost născocit pentru a ușura existența, pentru a o face mai plăcută și mai productivă, se transformă, printr-o tumbă imprevizibilă, în contrarietate. Agregatul menit să-l slujească pe om, să-i asigure abudența, îl înșfacă între colți și-l devorează; mașina de alimentat îl lasă cu atît mai flămînd; ochiul iscoditor al ecranului-televizor îl lipsește de intimitate. Pînă și mersul lui Charlot, celebrul mers legănat, de rață, toate răsucirile și zvîcnirile de Vasilache au fost pervertite de automatismul demențial al conveierului, subordonat ritmului sacadat al mașinilor. Timpurile moderne și-au înscris adînc amprenta asupra personalității eroului chaplinian, schimbîndu-ne, nouă, spectatorilor, rîsul în grimasă amară.

Poate tocmai de aceea ne și e rezervată revanșa. Readus în sala mașinilor tocmai cînd soneria electrică vestea încetarea lucrului, Charlot alunecă printre pîrghiile de comandă, ridicîndu-le grațios, una cîte una, și dezlănțuind, astfel, din nou, diabolicul sistem al benzii rulante. În van se opune matahala de supraveghetor, coborîtă parcă din subteranele lui *Metropolis*. Omulețul imponderabil, mai ubicuu, mai agil, mai eficace, își va sfîrși dansul cu o fandare care a pătruns în iconografia antologiilor cinematografice.

Dar scurt-circuitat de mînuirile alternativ contrare, colosul angrenajului mecanic începe să scoată scîntei, întocmai ca, puțin înainte, automatul de alimentat. În biroul său, patronul întoarce, spumegînd, comutatorul televizorului, încercînd să înțeleagă ce se petrece. Inocent, dar invincibil în frenezia sa, Charlot îl împroașcă cu ulei pe mecanic și aleargă în atelierul unde, continuîndu-și dansul, îi miruiește și pe camarazii săi înlănțuiți în lungul benzii. Concentrați asupra pieselor care continuă să le alunece, implacabil, prin față, victimele nici nu pot riposta. Chiar și atunci cînd maistrul oprește conveierul, imponderabilul Charlot triumfă, punîndu-l iar în mișcare, și, cum piesele trebuie neapărat asamblate, oamenii se înșiră din nou, vînîndu-le. Cu coada ochiului îl urmăresc pe omulețul-sfîrlează, care, cocoțat acum pe platformă, se lansează, acrobatic, prin aer, purtat de un pod rulant, încheindu-și grațios evoluția, cu un nou jet vîscos de ulei, tocmai în obrazul boss-ului, care și-a făcut, rebarbativ, apariția. Era timpul, căci în fața uzinei s-a oprit o ambulanță...

„Nu vreau să schimb lumea, ci s-o amuz!"

Să-l abandonăm totuși pe Charlot în clinica de alienați în care a fost transportat din pricina atacului său neurastenic, pentru a investiga, anticipînd, ce-i drept, efectul internațional al filmului său. Dacă pe ecranele din Paris, Londra, București sau Tokyo *Timpuri noi* avea să ia dimensiunile unui triumfal succes, publicul berlinez a ignorat filmul și, în nici un caz, din vina sa. Cenzura nazistă a fost cea care i-a barat drumul spre ecrane. Am văzut că, la incitarea personală a ministrului propagandei naziste, dr. Goebbels, societatea Tobis a intentat

o acțiune de urmărire în justiție a lui Chaplin, acuzat de plagierea unor teme din *Trăiască libertatea.* Tobis urmărea un scandal internațional, dar Clair, prin declarația sa de solidarizare plină de admirație cu Chaplin, le-a deturnat planul.

La drept vorbind, se prea poate ca dejunul consumat pe conveier în filmul lui Clair să-i fi inspirat autorului lui *Timpuri noi* prînzul automatizat, dar preluîndu-l, Chaplin îl ridicase la dimensiuni de simbol. Boala de care suferă eroul *Timpurilor noi* este a secolului și cu atît mai ridicol de inutil pare sfatul administrat pacientului la despărțirea de medic, servit – vai! – de atîtea ori și nouă: „Ferește-te de enervări, de stres!" Eliberat din sanatoriu, universul violenței îl împresoară pe Charlot fără menajamente: haosul circulației, ciocanul pneumatic bombardînd asfaltul și – rar pentru Chaplin, care preferă, în filmări, punctul de vedere direct – mulțimea surprinsă din unghiuri oblice, expresionist abstracte. Fragilul omuleț se strecoară cum poate prin această colcăire dementă.

Apatic și absent, așa pășește Charlot, în vreme ce un autocamion îi taie calea. Este unul dintre acele vehicule cu gabarit depășit, care, pentru a ține la distanță automobilele din urmă, are atîrnat în spate un fanion de avertizare. Un fanion roșu! O pală de vînt fură cîrpa, aruncînd-o în mijlocul carosabilului. Cu cele mai bune intenții, un trecător o ridică, agitînd-o din răsputeri spre șoferul neglijent. Cum stă așa, derutat, în mijlocul drumului, cu cîrpa roșie în vîrf de băț, ar putea fi și accidentat dacă, din fericire pentru el, printr-o fericită coincidență, circulația n-ar fi fost oprită de o coloană de manifestanți. Și, acum, apreciați consecințele: trecătorul e Charlot, în mîna căruia banalul fanion de semnalizare a devenit simbol, drapel, chemare la acțiune, iar pe pancartele celor din spatele său, de parcă l-ar fi așteptat, stă scris:

„Pîine sau moarte! Unitate! Libertate!" – sloganuri care, în anii crizei, aveau darul să galvanizeze masele.

Chiar peste decenii încă se mai rîde scrîșnind la o asemenea scenă. E cert că, într-o Americă ce-și pierduse încrederea în modul ei providențial de viață, cînd materia explozivă acumulată mai aștepta doar scînteia, Chaplin se juca cu focul. Aidoma personajului său, el agita cîrpa roșie în fața unor mulțimi care abia așteptau prilejul să-și exprime revolta și lehamitea.

Comentatori din toată lumea au încercat să întrevadă, în acest gag pe muchie de cuțit, convingerile politice intime ale cineastului. Lui André Antoine, mare om de teatru metamorfozat în mediocru critic cinematografic, atitudinea lui Chaplin îi „duhnește a bolșevism"! Chaplin, care prevăzuse atacul, a încercat, de la bun început, să pareze lovitura. Revista bucureșteană *Cinema* îi reproducea, la 14 februarie 1934, declarația: „Povestea mea nu-i comunistă. Este simpla istorie a două ființe care trăiesc în 1934. Nici unul dintre aspectele prioritare, sociologice sau economice nu vor fi evocate. Nu vreau să schimb lumea. Sînt satisfăcut cînd izbutesc s-o amuz"[6].

Cum vedem, există totuși oameni care, în fața umorului specios al lui Chaplin, rîd... mînzește. În Franța, un publicist din – pe atunci, tînăra generație, biograful de mai tîrziu al artistului – i-a ripostat lui Antoine: „Dacă Charlot ia în această scenă aparență de lider, e cu totul fără voia lui [...] De unde am putea ști dacă Chaplin n-a ironizat credulitatea acelor oameni care – sărmanii! – habar n-aveau că cel care-i conducea, cu drapelul în mînă, nu numai că le ignora prezența, dar nici măcar nu știa încotro se îndrepta el însuși..."

Și, am adăuga noi, habar n-are, cu atît mai mult, încotro îi călăuzește vrînd, nevrînd, pe cei care-l urmează. Cum mai avea să justifice istoria metafora acestui Chaplin pe care dogmaticii s-au grăbit să-l apostrofeze comunist!

Tudor Caranfil

„Madame Bovary, c'est moi"

Cinematograful chaplinian, ambiguu prin natura sa, e și poetic, practicînd un umor întotdeauna cu dublă, dacă nu cu multiple semnificații. Pe marginea unor asemenea secvențe se poate glosa îndelung și în van. Așa cum se întîmplă, în general, cu operele clasice, fiecare individ (și cu atît mai mult, fiecare generație!) ia din metafora propusă ceea ce-i e mai aproape, ceea ce-l ajută în supraviețuire, fiorul pentru care are afinitate. În epocă însă, cînd spiritele erau încordate și tensiunea maximă, au existat și „critici-polițai", care l-au denunțat pe Chaplin ca subversiv, exact așa cum s-a făcut critică și pe la noi, cu decenii mai tîrziu. Ca poliția călare care, luîndu-l pe omul cu fanion drept lider, îl și umflă. Istorisind despre Charlot, Chaplin avea temeiuri să mai vorbească odată despre sine: „Madame Bovary, c'est moi!". Și tocmai în acest moment, cînd personajul său, devenit agitator, e împins în duba poliției spre închisoare, cineastul operează o neașteptată paranteză: el ne înfățișează o fetișcană sălbăticită, îmbrăcată în zdrențe care-i pun în relief farmecele adolescentine, strecurîndu-se într-o magazie portuară de unde aruncă „ciorchini" de banane unui grup-complice de ștrengari murdari. O COPILĂ DIN DOCURI CARE REFUZĂ SĂ MOARĂ DE FOAME – explică, emfatic, un insert. Am spune, mai curînd, un Gavroche feminin pe baricadele crizei economice...

Dintr-odată, așa cum numai în viață se întîmplă, în universul lui Charlot a reapărut femeia. Femeia, așa cum a visat-o mereu, copilă. Să nu uităm că vorbind despre Charlot, Chaplin se dezvăluie pe sine. Sau, așa cum atît de fericit

scrie în memoriile ei Louise Brooks: „Fiecare scenă a vieții lui Chaplin e înscrisă în filmele sale...”[7].

Și se știe că în viața lui Chaplin, raporturile cu femeile au constituit, mereu, punctul său nevralgic. E ciudat cum în intimitatea comportamentului față de cuplu, cineastul pare mereu un băiețandru în căutarea unei partenere de joacă. Ca față de acea Hetty Kelly, primă iubire de 17 ani, la a cărei imagine nu poate renunța și după a cărei iubire suspină mereu. Dragostea fidelă, dar maternă a unei femei „coapte”, ca Edna Purviance, îl măgulește, dar nu-l satisface. Poate și din nerăbdarea de a-și exersa vocația paternă nerealizată, de a proteja, Chaplin va năzui mereu către femeia-copil. Ca o neobosită chemare spre puritate, mereu nesatisfăcută. Mai mult chiar, primele experiențe matrimoniale ale lui Charlie vor fi tot atîtea catastrofe. Căsnicia cu Mildred Harris, o fetișcană de 15 ani, ca și aceea cu Lita Grey (mai matură, că împlinise 16!), avea să-l coste teribile tensiuni psihice, umilința unor scandaluri publice și „indemnizații” de divorț care, pornind de la o sută de mii de dolari în 1920 (lui Mildred), aveau să urce, în 1927, pînă la opt sute de mii (lui Lita). Avînd reputația de pradă lesnicioasă, în jurul lui Chaplin au gravitat mereu aventuriere juvenile.

Conștient de această vulnerabilitate, Chaplin se izola, chinuit cu atît mai crîncen de singurătate. Natură ludică, avea nevoie, în momentele de destindere, de un „spectator” intim, de un suflet pe care să-l știe, sau măcar să-l creadă geamăn. Mai tîrziu, la vîrsta bilanțului și a împăcării cu sine, se va destăinui: „În timpul lucrului, femeile nu mă interesau: deveneam vulnerabil numai între filme, cînd n-aveam nimic de făcut”[8].

Dar, deși o știa prea bine, relua de fiecare dată cu aceeași ingenuitate, aventura stereotipă care-i lăsa în urmă același

gust sălciu. În timpul incursiunilor turistice din 1931 o cunoscuse pe May Reeves. Trei surse paralele și contradictorii ne relatează acest flirt: memoriile lui Carlyle T. Robinson, agentul de presă al lui Chaplin, care-l însoțea în voiaj, cele ale lui May Reeves însăși, publicate sub comercialul titlu *Chaplin în intimitate* (imediat după ruptură!) și cele mai tîrzii, din *Povestea vieții mele*, în care Chaplin dă propria-i versiune trecînd, cu discreție inutilă (fiindcă toată lumea știa despre cine e vorba), peste numele lui May.

Cehă de origine, tînăra îi fusese recomandată ca secretară lui Robinson de către Sydney, fratele lui Chaplin, pe cînd se aflau la Nisa. Prima impresie notată de agentul lui Chaplin: „brunetă, elegantă, stîrnind în jur senzație, cu aerul unei aventuriere”[9]. Bun motiv ca s-o ocolească. Numai că în valizele lui Robinson așteptau sute de scrisori în limbi europene inaccesibile americanilor care cereau imperios răspuns, iar May era, ca mai toate „aventurierele”, poliglotă. Venea la slujbă cu remarcabilă punctualitate, era autoritară și eficientă, corespondența o rezolva „ca o funcționară de prim rang”. Așa s-a tot comportat pînă cînd și-a făcut apariția „boss-ul”. Zice Robinson: „Cînd o văzu pe May, rămase țintuit. Părea că frumusețea tinerei persoane îl buimăcise...” Din acest moment, scrisorile nerezolvate se adunară, din nou, în vrafuri prăfuite.

Ciudat că nici May, nici Chaplin nu pomenesc, în memoriile lor, despre vreun început ca secretară. În *Povestea vieții mele*, memorialistul dă, încă din start, legăturii sale o imagine de un pragmatism ușor penibil:

> Neavînd nimic de făcut pe Coasta de Azur, am avut norocul să-i fiu prezentat unei încîntătoare persoane înzestrate cu toate calitățile cerute pentru a mă face să uit ceasurile de

plictis. Era și ea străină, ca și mine, și ne-am acceptat reciproc, așa cum eram [...] Ea știa că, pînă la urmă, mă voi întoarce în America. Îi dădeam o alocație săptămînală și împreună făceam turul cazinourilor [...] Dar o asemenea tovărășie nu întîrzie să mă arunce în mrejele ei și inevitabilul se produse: începui să devin sentimental și, gîndindu-mă la înapoierea în America, mă întrebam dacă voi avea tăria s-o las...

Chaplin nu ne mai spune nimic de furtunile provocate de această legătură care pe Robinson l-a costat chiar slujba. Fiindcă, la instigarea lui Syd Chaplin, care o cunoștea bine pe May, fiindcă-l făcuse și pe el să uite „ceasurile de plictis", agentul de presă a riscat să pună capăt legăturii la Marsilia. Dar Chaplin era încă prea amețit pentru a da ascultare vocilor rațiunii. Perechea s-a instalat într-un hotel pitoresc, la Juan-les-Pins unde, în euforia poetică de moment, cineastul a început să mediteze... la un film. Un film al cărui star ar fi trebuit să fie, desigur, May. O istorie pasională populată de țigani, cu scene pe care le repetau, conștiincios, în fiecare dimineață, înainte de a coborî pe plajă.

„Jucam, pe rînd, scene de dragoste, de gelozie, de abandon" – își va aminti May. „Îmi arăta exact toate gesturile pe care trebuia să le repet de cincizeci, de o sută de ori. Cu cuvintele se întîmpla la fel [...] El însuși repeta o frază ceasuri întregi, niciodată mulțumit de sine..."

Și din nou trebuie să remarcăm cum, scriind despre filmele lui Chaplin, nu-i poți ignora viața privată. Tocmai fiindcă aceasta din urmă se revarsă, mereu, în proiectele-i de creație care, la rîndu-le, îi decid viața personală. Cînd, la Juan-les-Pins, Chaplin imaginează scene de gelozie și abandon, el sondează, de fapt, viitorul existenței sale reale. Căci, înainte de a-l concedia pe Robinson, acesta a semănat

îndoieli sfredelitoare. May va descrie, de altfel, mînii și gelozii atît de arbitrare, încît păreau simulate, ea acuzîndu-l, de-a dreptul, că și le-ar „autoregiza" și reproșul e mai mult decît plauzibil. Comentînd această precizare, Pierre Leprohon remarcă: „Se pare că multe din mîniile sau gesturile lui sînt simulate pentru a verifica sau a observa efectul asupra victimelor. Niciodată un om n-a fost mai complet și mai profund actor...".

Mai puțin înclinat, în memoriile sale, spre psihanaliză, Chaplin atribuie tentativa rupturii de May unor legături ceva mai vechi ale acesteia cu un romantic june egiptean, sub influența unui răsunător succes de public al melodramei *Fiul șeicului* jucată de Rudolph Valentino. Surprinzîndu-i sau numai suspectîndu-i tentația reîntoarcerii la vechiul amor, Chaplin încercă o desprindere brutală, dar remușcările lui May îl sensibilizează. Chiar peste ani, relatările memorialistului îl trădează ros de contradicții. Să-l urmărim după o tiradă violentă în cursul căreia i-a anunțat – a cîta oară? – ruptura inevitabilă și s-a dus să cineze de unul singur:

> Cine n-a fost în situația de a pălăvrăgi în suspinele saxofoanelor și strălucirea banală a unui bar de noapte, deprimat și pradă unui neașteptat sentiment de singurătate (mereu și mereu aceeași fatidică capcană a singurătății care-l înspăimîntă!)? Stai la masă împreună cu alții, încerci să pari la înălțime, dar gîndul îți zboară aiurea. Cînd m-am întors la hotel (May) nu mai era acolo. Am fost cuprins de panică. Să fi plecat? (Abia i-o ceruse!) M-am repezit în camera ei și, spre marea mea ușurare (!), hainele îi erau tot acolo. Sosi și ea, după zece minute, veselă și aprinsă la față (!) și-mi spuse că fusese la cinema. Am anunțat-o, rece, că a doua zi trebuia să plec la Paris, așa încît totul între noi se sfîrșise.

„Totul" n-avea să se sfîrșească totuși, decît multe luni mai tîrziu, după repetate scene violente și interminabile încercări de despărțire. Revenit singur în California, Chaplin are de învins o teribilă deprimare. Înstrăinarea pare a-și înfige colții mai feroce ca oricînd în existența părintelui solitarului Charlot. Spicuim, iar, din însemnările memorialistului:

> Cînd am ajuns acasă, la Beverly Hills, am rămas încremenit în mijlocul salonului [...] Mă întrebam dacă eram fericit că mă întorsesem. Mă simțeam dezorientat, fără nici un plan și *conștient de însingurarea* (s.n.) mea. În Europa nutrisem vaga speranță de a întîlni pe cineva care ar fi putut da un sens vieții mele [...] Iar acum, din nou în California, mi se părea că mă întorsesem într-un cimitir [...] Am încercat să mă gîndesc la cineva pe care-l cunoșteam bine, să-i telefonez și, fără stînjeneală, să-l invit să cinăm împreună, dar n-am găsit pe nimeni. [...] Administratorul meu Reeves îmi telefonase să mă anunțe că totul e în ordine. Nimeni altcineva nu mă mai căutase...

Cît de solitar putea fi unul dintre cei mai populari cineaști ai lumii! O asemenea mărturie a unui om care smulsese vieții recunoașterea triumfală a artei sale, avere, securitate materială, putere și care simte totuși atît de acut lipsa unui semen căruia să i se poată încredința îmi apare nu numai ca un geamăt conjunctural, ci și ca nucleul tragic al personajului filmelor lui Chaplin. Cu adevărat „Madame Bovary, c'est lui".

Un vineri pentru o insulă – vacantă

Derutat, în cetatea filmului sonor, bovarizează, o vreme, se gîndește chiar să vîndă totul și să se retragă, asemenea altora. Ar vrea să se stabilească, nici mai mult, nici mai puțin, decît în China. Dar știți unde? La Hong-Kong, „fără să mă mai gîndesc la cinematograf" – ne asigură Chaplin. Să-l credem? Precis că, după o vreme, s-ar fi apucat și acolo de filme, fie și despre *kung-fu*! Sau despre... contese!

În cele din urmă, cum numai chef de lucru n-are, acceptă invitația magnatului Joe Schenck de a participa la o excursie pe iahtul acestuia deși... „invitații lui Schenck erau arareori interesanți. De obicei erau jucători de poker, joc care nu mă interesa. Dar mai era ceva" – adaugă, elocvent, memorialistul. „Joe mai invita și cîte un buchet de fete drăguțe și, cum mă simțeam îngrozitor de singur (iar singurătatea!), nădăjduiam să aflu acolo o rază drăgălașă de soare."

De adăugat că excursia avea drept obiectiv insula Catalina, zonă unde, cu aproape 20 de ani înainte, Chaplin își petrecuse una dintre lunile sale de miere, alături de Mildred Harris. Probabil că starea de deprimare în care se complăcea îl făcea și mai vulnerabil tuturor nostalgiilor.

Acesta e momentul delicat, în care o remarcă pe...

Dar să întrerupem, și noi, firul povestirii, cu o paranteză, urmînd exemplul scenaristului Chaplin.

Să ne imaginăm o fată, adolescentă încă, abia dacă împlinise 16 ani, Gavroche, care, fără să se strecoare prin magaziile docurilor, luptă și ea, cu îndîrjire, pentru existență. A fost crescută de o croitoreasă din New York, descurcîndu-se cu 25 de dolari pe săptămînă, simbrie de mizerie. Teatrul

Ziegfield în care a fost admisă îi apare Paulettei Levy ca un adevărat paradis și – cine știe? – ca o trambulină pentru marele salt. Un timp se balansează, sumar îmbrăcată, în lumina reflectoarelor, pe un corn de Lună din carton, plasat deasupra corpului de balet. În scurtă vreme, picioarele ei zvelte devin pe cît de remarcate, pe atît de disputate. Fata bate, nerăbdătoare, din picioruşe din ce în ce mai sigură pe viitorul ei. Într-o stațiune de munte a cunoscut un tînăr gata s-o ia de soție. Aflînd însă că ea n-are decît 16 ani, pretendentul dă bir cu fugiții. Tot răul spre bine! La 17, Paulette găsea o altă „partidă" în persoana unui industriaș putred de bogat din Carolina de Nord. Cornul de lună de la Ziegfield a rămas pustiu, dar nici ținutul arid al Carolinei nu-i prieșteginga șei făpturi. În 1931 obținea divorțul, împreună cu o pensie generoasă, și o pornea hai-hui prin lume. După o lungă peregrinare prin Europa, unde, cu ajutorul hazardului, l-ar fi putut întîlni și pe Chaplin, se stabilește la Los Angeles. Cu viața conjugală terminase; era timpul să-și amintească de vocația-i artistică. Lumea aurită a filmului îi surîdea mai demult. Era decisă chiar, la nevoie, să-și investească averea într-un film care s-o lanseze, atît conta pe rentabilitatea afacerii. Tot dînd tîrcoale profesioniștilor influenți ai Hollywoodului, ajunsese în apropierea lui Schenck...

Iahtul acestuia de aproape cincizeci de metri lungime putea îmbarca vreo 15 pasageri. Melancolicul Chaplin a remarcat-o, într-un cerc zgomotos, pe Paulette cînd tocmai anunța că e gata să mizeze frumoasa sumă de 50.000 de dolari la „ruleta" unei producții cinematografice. Nu glumea defel, avea la ea contractele pregătite, gata să-și pună semnătura. Tocmai se lansase în tratative cu un grangure, producător reputat pentru dubioasa sa moralitate. Chaplin i-a sărit în ajutor, s-o avertizeze, cu fervoarea cu care, în

Luminile orașului, îl salva pe milionarul sinucigaș de la înec. „Numai că n-am luat-o de guler ca s-o împiedic să-și pună semnătura...” Doi ani mai tîrziu, le dezvăluia ziariștilor, ca viitor proiect de film, un rechizitoriu împotriva lumii trucate a cinematografului în care ar fi jucat rolul unui puternic mogul, producător îndrăgostit de o actriță. Atît de nebunește îndrăgostit, încît se va deghiza într-un sărman figurant, să se convingă că poate fi iubit de femeia dorită numai pentru sine, nu pentru perspectivele pe care i le-ar putea deschide. Stratagema îl face să descopere însă teribila mizerie materială și morală disimulată sub fațada aurită a Hollywoodului. Din fericire, Paulette nu l-a trecut prin această încercare și s-a lăsat mai ușor convinsă. Ceea ce-i unea – va susține Chaplin – era sentimentul însingurării. „Pentru fiecare dintre noi era ca și cum Robinson Crusoe l-ar fi descoperit pe Vineri...”

Și cum mai tînjea Chaplin după Vineri!

În cîteva săptămîni, învolburata-i fantezie de îndrăgostit și de poet o proiectă într-un nou film. Nu într-unul cu țigani pătimași, gelozii mistuitoare și tentative ratate de ruptură, ci unul liric și senin, despre o ingenuă, nu despre o aventurieră, fiica unui șomer ucis de polițiști care vagabondează, înfometată, pe străzile pline de ispite ale metropolei.

Dar în acest timp, Charlot, care abia visa s-o întîlnească și s-o ia sub ocrotirea sa, e încă întemnițat ca „deținut politic”. Mi se pare interesant de remarcat că închisoarea e un mediu pe care Chaplin preferă să-l eludeze. Nu făcea abstracție de el, exista alături de polițist, ca o amenințare. Dar pînă acum îl ocolise. Filma, cel mult, evadările, ca în *Vagabondul* din 1922, sau arestările, ca în *Luminile orașului*, unde îl urmărim intrînd pe poarta pușcăriei și, printr-o elipsă, părăsind-o la capătul perioadei de penitență. Pentru prima dată ambianța și problematica închisorii sînt comentate,

evident, în registrul burlesc caracteristic autorului, în *Timpurile noi*. Pentru prima oară, aici, în *Moderns Times*, îl urmărim pe vagabond escortat de gardieni prin culoarele sumbre scuturînd din cheile grele și deschizîndu-i, apatic, ușa celulei. Lîngă cine îl vor închide? Lîngă un Vanzetti sau un Joe Hill? Pe priciul celulei, un tip lombrosian îi aruncă o privire rebarbativă, apoi își continuă, docil, lucrul la... gherghef. Prînzul din gălăgioasa cantină coincide cu o temerară acțiune a poliției: un grup de anchetatori, specializați în detectarea drogurilor, se pregătește pentru un control inopinat. Privirea agentului se fixează asupra unui omuleț pleșuv din capul mesei. Acesta s-a simțit însă vizat. A scos un pachețel din buzunar, și, pe sub masă, l-a deșertat în solniță. Cînd inspectorii îl umflă pe individ de la masă, e prea tîrziu! Corpul delict s-a evaporat...

Charlot s-a uitat lung după victimă, căreia i-a fost vecin de tacîm, a luat solnița și și-a pulverizat copios „sare" în bucate. A rupt pîinea, a mai sărat-o și pe aceasta, s-a mai șters cu mîna plină de praful alb și pe la nas și, după ce a înghițit conținutul unei linguri, a rămas o vreme pe gînduri. Ceva din gustul mîncării i-a părut suspect. De aceea, a mai luat o înghițitură... Gustul, de! – ciudat, dar nu și rău. S-a simțit, brusc, îmbărbătat, a înfruntat, agresiv, privirea unui alt vecin de masă, și-a dus, nonconformist, tacîmul la ureche, pentru ca să-și corecteze apoi eroarea către nări. A înșfăcat coltucul de pîine al vecinului, și-a rupt o bucată zdravănă intimidîndu-și adversarul potențial cu privirea-i dezlănțuită. Cînd soneria electrică a anunțat finele *lunch*-ului, Charlot tocmai își săra ceafa, sub ochii holbați ai vecinilor.

La fluierul gardianului, șirurile ordonate ale deținuților au părăsit sala de mese. Încheietorul de pluton Charlot înscrie o traiectorie bizară în jurul propriei sale axe și, în loc

să se îndrepte cu ceilalți spre celulă, o ia în direcție opusă, spre curtea închisorii. Cînd și-a dat seama de eroare, a alergat, cu buna-i credință caracteristică, înapoi, dar aici s-a trezit într-o nouă situație: paznicul era ținut acum la respect de trei matahale care puseseră la cale o evadare. Unul i-a smuls cheile, a deschis o celulă, făcînd rocada între un deținut și polițai. Dar reapariția neprevăzută a lui Charlot i-a luat pe răufăcători prin surprindere. În starea euforică în care se află drogatul, amenințarea pistolului nu-l sperie, cu atît mai mult cu cît gardianul, strecurîndu-și brațele printre gratii, l-a și imobilizat pe unul dintre borfașii revoltați. De partea lui, invincibilul Charlot și-a doborît adversarii, lovindu-i succesiv cu poarta grea a unei celule. Agitator fără voie, a devenit, tot nepremeditat, și „coadă de topor", complice al forțelor de ordine, situație incomparabil mai lucrativă...

Așa se face că, în timp ce portul e răscolit de răzmerița șomerilor (în care sfîrșește, ucis, tatăl Paulettei), Charlot o duce ca în sînul lui Avraam, în cea mai confortabilă celulă a închisorii. Păsările îi ciripesc, vesel, la fereastră, pe cînd prizonierul trece în revistă presa zilei, tolănit pe canapea. Fericirea lui Charlot este însă întotdeauna pasageră. Curînd e convocat în cabinetul directorului, unde pastorul închisorii își face vizita săptămînală, însoțit de consoarta sa.

Așezat alături de matroană, lui Charlot îi e dat să trăiască o aventură mondenă. Îi zîmbește doamnei, ochelaristă acră, apoi își sorb ceașca de cafea cu care au fost serviți de director. Pastorița o duce, tacticos, la gură și, după prima sorbitură, pe banda sonoră se aude distinct un ghiorțăit pe care cei doi, întîi surprinși, apoi rușinați, se fac că nu-l aud. Cînd soarbe Charlot, efectul zgomotos e încă și mai acuzat. Plin de tact, prizonierul deschide radioul, dar cum, la rubrica

medicală, crainicul tocmai relatează despre tulburările gastrice. E rîndul doamnei la sorbit și Charlot, concentrat și cu ochii strîns închiși, e numai urechi. Presbitera extrage însă din poșetă o pilulă, o pune în ceașcă, o împroașcă cu sifon și sunetul, extraordinar de sugestiv, îl face pe Charlot să sară ca ars.

În fața unui public obișnuit cu giumbușlucurile comicilor, cu umorul gros de situații încurcate, cu efectele sigure ale tartelor cu frișcă, Chaplin îndrăznește să aducă o scenă fără acțiune (un bărbat și o femeie sorb, alături, cîte o ceașcă de cafea!), utilizînd însă, cu strălucită ingeniozitate, noile posibilități pe care i le pune la îndemînă sunetul. Sursa de inspirație este, ca de obicei la Chaplin, observația directă, dacă nu chiar experiența proprie. Într-o zi, cînd demonul incontrolabil al propriilor sale măruntaie l-a expus într-un salon aceleiași situații delicate, a reținut situația. Apoi a convertit-o în scenă comică, a mimat-o în fața unor musafiri, a experimentat-o asupra acestora. Așa cum atestă Louise Brooks:

> Chaplin era mereu înconjurat de lume. Pentru el nu viața reală era cea adevărată, el nu trăia decît în momentele cînd muncea, cînd spiritul său era în ebuliție. Și tot ceea ce introducea în filme experimenta de sute de ori pe prietenii săi...

Există însă și o stare pe care n-o putuse experimenta decît pe sine: foamea, mizeria cumplită, adîncă, degradantă, care-l modelaseră ca om în copilărie. Chiar în culmea gloriei, Chaplin nu le-a putut uita. Iată de ce își pune eroina, rătăcind, flămîndă, pe străzi, să șterpelească o pîine. Numai pentru ca Charlot să poată lua vina asupra lui! În universul violentei lupte pentru existență, prizonierul abia eliberat duce, oricum, cu el nostalgia traiului asigurat în dulcea

închisoare. Cînd directorul l-a anunțat că e liber, Charlot n-a ezitat să-l întrebe: „Nu mă mai țineți un timp? M-am simțit atît de bine la dvs...". Omul ordinei a zîmbit, măgulit, și l-a înarmat cu o scrisoare de recomandare: „O să-ți ajute să găsești de lucru!" – l-a asigurat. „Numai să te porți bine!" Dar cunoscînd dulceața muncii din industrie, Charlot preferă să ia vina hămesitei fete asupra sa, poate-poate va ajunge din nou la adăpost. Nu reușește totuși, fiindcă există martori care o arată pe hoață cu degetul. Și atunci, înfuriat că n-a fost dus acolo unde dorea să ajungă, va intra în primul bufet cu autoservire și își va încărca două mari tăvi cu bucate. După ce va mînca pe săturate, va privi, indiferent, nota, va ciocăni în geam chemînd un agent de poliție și va aștepta liniștit, în fața casierei, ca aceasta să-și facă datoria.

Mai sînt, ce-i drept, și alte detalii. Că, în aceeași secvență, el devine protectorul boschetarilor, împărțindu-le, generos, țigări neplătite, sau observarea curioasă a incidentului în desfășurarea sa, dar cum l-ai putea povesti pe Chaplin, când el se postează, mereu, dincolo de cuvinte?...

E adevărat, vor interveni coincidențe forțate. Ca-n filme o va reîntîlni, în duba poliției, pe sălbatica vagaboandă, și tot ca-n filme un fericit accident de circulație le va ajuta amîndurora să evadeze. Dar, pentru prima oară îl vom vedea pe Charlot însoțit, pe drumul colbuit, de o fată.

O idilă la San Pedro și urmările ei...

„Chaplin", remarca undeva D.I. Suchianu, „are un afect extraordinar pentru femeie. Acest om care n-are nimic, îi face cadou iubitei lui Universul: florile, cerul, norii, apele..."[10].

În *Timpuri noi*, a întrebat-o, la umbra unui pom:

— Unde locuiești?

Nu ca să intre în vorbă a făcut-o, ci gata s-o conducă acasă, ca un gentleman ce e. Iar ea, jucând o floare între degete, îi face semn din cap: Nicăieri! În fața acestui răspuns, Charlot cade pe gînduri. Iar în spatele său, ca din întîmplare, se consumă o banală scenă de familie: înainte de a pleca la lucru, în curtea vilei sale, soțul își sărută, tandru, consoarta. Chinuit de invidie, Charlot le maimuțărește fericirea, amuzînd-o teribil pe Paulette. „Poți să-ți imaginezi cum am trăi noi într-o asemenea locuință?" – formulează un insert întrebarea vagabondului etern îndrăgostit...

Îmi place să cred că, jucînd această scenă, Paulette și-a amintit de o festă pe care Chaplin i-o jucase într-o duminică pe cînd, la începutul flirtului lor, se aflau în portul San Pedro. Cineastul a surprins atunci privirile însoțitoarei sale atrase de o superbă ambarcațiune de promenadă. Era într-adevăr aspectuoasă, i-ar fi surîs și lui Chaplin, și cum tot era de vînzare, au acceptat invitația de-a o vizita. „De trei ori am vizitat-o într-o singură săptămînă, pînă cînd prezența noastră deveni penibilă" – notează autorul *Poveștii vieții mele*, care, fără s-o anunțe și pe Paulette, a cumpărat vasul.

În următoarea duminică, atunci cînd a luat-o, din nou, la plimbare spre San Pedro, Paulette a bîiguit, jenată: „Doar n-ai de gînd să te uiți iar la vasul acela...!" Iar el: „Aș prefera ca, înainte de a lua o decizie, să-l mai cercetez, măcar o dată". Morocănoasă, ea a refuzat să-l mai însoțească. Era gata să-l aștepte în automobil...

„Aproape cu sila am urcat-o la bord" – istorisește Chaplin. „Cabina era decorată în culori vesele, cu o față de masă roz și bleu și cești roz și bleu asortate. O îmbietoare aromă de jumări de ouă venea dinspre bucătărie. „Căpitanul ne invită,

amabil, la un mic dejun", i-am spus. În bucătărie, Paulette dădu cu ochii de bucătarul nostru. „Tot doreai un loc unde să-ţi petreci duminica, aşa încît, după micul dejun, pornim la Catalina să facem o baie..." şi i-am dezvăluit că iahtul ne aparţinea. Reacţia ei fu foarte ciudată. Se ridică de pe scaun, coborî de pe vas şi alergă pe chei, preţ de vreo cincizeci de metri cu faţa ascunsă în palme. „Vino totuşi să-ţi iei micul dejun", i-am strigat. Cînd se întoarse la bord, îmi spuse: „Trebuie să mă dezmeticesc întîi de pe urma şocului!" Apoi, Freddy, bucătarul meu japonez, zîmbind cu gura pînă la urechi, sosi cu micul dejun. După care am încălzit motoarele, am ieşit în rada portului şi ne-am îndreptat spre Catalina, unde am amarat timp de nouă zile...

Merită să ne descoperim în faţa acestei splendide luni de miere! E adevărat că Chaplin îşi putea permite chiar mai mult decît luxul unui iaht, dar ceea ce stîrneşte aici emoţia şi şocul de care pomenea Paulette e investiţia de fantezie, poetica gradare a neprevăzutului, e jocul ludic, invenţia, creaţia, mizanscena, care, ele, nu banii, au subjugat-o pe femeia rîvnită de artist. La 1 iunie se căsătoreau în taină. Ceremonia s-a desfăşurat pe acelaşi iaht „verighetă", în largul Pacificului. Au călătorit apoi în Mexic, unde, pe hipodromul de la Tijuana, tînăra doamnă Chaplin a înmînat tradiţionala cupă jockeului învingător.

„Am fost uimit s-o aud la megafon" – nota Chaplin. „Deşi de fel din Brooklin, izbuti o remarcabilă imitaţie a unei frumoase Lady din Kentucky. Ceea ce mă convinse că ar fi în stare să joace. Întîmplarea a devenit un stimulent pentru mine. Găseam că Paulette are ceva de puştoaică. Ar fi fost minunat să am un asemenea personaj pe ecran!"

L-a avut!

Şi, cînd, în film, Charlot o întreabă: „Îţi poţi imagina cum am trăi noi într-o vilă ca asta?" – aud, în surdină,

vocea lui Chaplin adresîndu-i-se iubitei în portul San Pedro. În film, în locul vizitei pe vas, eroul filmului îi rezervă alesei inimii sale o proiecție imaginar-idilic-parodică a unei existențe comune posibile: Charlot își scoate mîna, pe fereastră, pentru a rupe o portocală care parcă asta și așteaptă pe o creangă, în vreme ce Paulette pregătește breakfastul. O vacă oprită docil în fața intrării își proiectează jetul de lapte într-o cană și e concediată apoi, cu un picior în spinare, de către proprietar.

Nouă, spectatorilor, această viziune naivă a bunăstării conjugale ne provoacă zîmbetul. Lui Charlot, cum e și firesc, visul de confort îi stimulează energia: „O s-o facem!" – exclamă el, patetic. „Chiar dac'ar trebui să muncesc pentru asta, o vom avea...!" Acest „chiar dacă ar trebui să muncesc", această opțiune „sinucigașă" îi înfrînge într-atît instinctul de conservare, încît e gata să revină la cadențele demențiale ale conveierului. Nu va fi nevoie, fiindcă va găsi un loc ideal de paznic de noapte într-un magazin universal.

Evident, prin poarta de serviciu a strecurat-o și pe Paulette și, imediat ce marele magazin a fost golit de lume, a și ospătat-o în barul de la parter. Apoi o conduce, seniorial, prin domeniul său. În raionul de jucării ea se bucură, ca un copil ce e, examinînd fiecare păpușă; el, sportiv, și-a pus o pereche de patine cu rotile, executînd viraje pline de virtuozitate fără s-o piardă din ochi și, oprindu-se cu spatele la un panou pe care scrie: „Atenție, pericol!" Dincolo de el, palierul e lipsit de parapet și s-ar putea ajunge pe cea mai prăpăstioasă cale, direct la parter. Prezența fetei îi fură privirile, dar, chiar lipsit de vedere, încă ar mai vrea să se joace de-a „baba-oarba" acoperindu-și și ochii cu batista!

Și din nou trebuie să remarcăm excepționala ambiguitate a gag-ului chaplinian: spiralele pe care le înscrie eroul său,

pe marginea abisului, reprezintă, parcă, expresia condiției artei sale, pe de-o parte, a delirului îndrăgostirii, pe de alta. Abia cînd Paulette izbutește să-i smulgă banda care-i acoperă ochii și realizează întreg pericolul, panica e cea care-l lipsește de admirabilul echilibru pe care i-l asigura, pînă atunci... inconștiența. Chaplin canalizează sugestii peste sugestii, asupra bietului spectator care totuși, fără a le simți povara, se bucură de rîsul frenetic al giumbușlucurilor sale.

Toată această jerbă de artificii ludice ascunde un efort de antrenament cotidian, după cum își amintește Charles Chaplin Jr., martor al elaborării filmului, care împlinise, la data aceea, 11 ani. „El și Paulette" – scrie fiul Litei Grey – „luau de la capăt aceleași scene timp de ore și ore. Tata vroia să-și perfecționeze ideea, iar Paulette muncea pînă cînd cădea de epuizare. Cît despre tata, nu părea să obosească niciodată. Deși uneori își pierdea calmul, n-o făcea niciodată cînd lucra cu Paulette. Nici măcar nu ridica vocea, oricîte reluări i-ar fi fost necesare pentru aceeași scenă." Dar intensitatea nervoasă pe care o degaja era mai obositoare decît o explozie de furie... Cît despre Paulette, uneori, simțindu-se incapabilă să-i răspundă exigențelor, izbucnea în lacrimi... „Eu și fratele meu, ascunși într-un colț de unde observasem scena, aveam tentația să ne precipităm spre ea pentru a o proteja, pentru a o smulge efortului nemilos la care era supusă de tata. Era, mereu, atît de voioasă și tînără, aproape de vîrsta noastră, încît nu-i puteam suporta tristețea."

Alți martori își amintesc cît de greu s-a împăcat actrița cu aspectul exterior al personajului ei. Aproape a plîns cînd i-a fost murdărit obrazul catifelat. Cînd au îmbrăcat-o în straiele rufoase ale fetei din docuri a suferit vizibil, deși zdrențele rafinat croite de creatorii studioului îi puneau, subtil, în evidență, farmecele. „Ținuta Paulettei din *Timpuri*

Noi pretindea tot atîta gîndire și finețe cît o creație Dior" – remarcă Chaplin. „Cînd un costum de *gamine* nu e gîndit cu grijă, petele pot să aibe un aer teatral și neconvingător. Îmbrăcînd o actriță... în haimana, mă străduiam să creez un efect poetic, nu să-i falsific personalitatea..."

Secvența care urmează pătrunderii în magazin, cea a raionului de blănuri, a fost, se vede, anume inventată de dragul „personalității" vedetei. Este o adevărată exhibiție a modei. Doamna Goddard-Chaplin probează, acolo, mantouri de blană la care nici Elena Ceaușescu n-ar fi putut visa și părul ei negru contrastează, fascinant, cu strălucirea zibelinelor. Și, în timp ce mondena se răsfață, Charlot, tolănit picior peste picior într-un fotoliu, cu o mînă sub ceafă, ducînd cu cealaltă, blazat, havana la gură, o contemplă satisfăcut. Abia într-un tîrziu își amintește că protejata sa e încă o fetiță și o culcă în somptuosul alcov din adîncimea cadrului, pentru ca, apoi, să coboare pe scara rulantă ca să-și facă rondul de paznic conștiincios.

Și, cum alunecă el, prin culoar, în sinuoase curbe, pe rotile, e luat prin surprindere de avertismentul: „Stai! Mîinile sus!" Dar, ca în toate momentele de panică, numai asta nu poate Charlot, să stea nemișcat și căutînd un punct de sprijin, se agață de o stivă de butoaie. Destul pentru ca unul dintre bandiții care l-au atacat să tragă o rafală. Cîte focuri, atîtea jeturi înspumate din poloboace îndreptate spre gura incoruptibilului paznic!

Cînd răufăcătorii îi îngăduie să-și întoarcă și spatele spre hîrdaie, echilibrul i-a devenit mai precar decît înainte, dar panica a dispărut. Unde mai pui că unul dintre atacatori l-a recunoscut. E matahala de la conveier, chiar colegul său de atelier, Big Bill! „Nu sîntem tîlhari" – se explică el. „Pur și

simplu crăpăm de foame!" Cum să nu-l înțeleagă Charlot? I-a și invitat la o cină udată din plin.

Degeaba îl caută disperată Paulette în dimineața următoare. Înțeleptul ei protector și dîrzul paznic de magazin parcă s-au volatilizat. Dar cînd, la raionul de stofe abia deschis, o clientă mai țîfnoasă răscolește prin maldărul de baloturi oferite la solduri și trage mai puternic de o fîșie de postav, la lumina zilei iese, buimac, tocmai paznicul de noapte abia angajat.

Paulette încă mai dă tîrcoale magazinului cînd, pe ușa acestuia iese un marțial agent de poliție care-l poartă de braț, amical dar ferm... pe cine altul decît pe Charlot? Și din nou se va face auzit șuieratul lugubru al dubei poliției în existența eroilor „timpurilor moderne"...

Un univers într-un home

Producția filmului *Timpuri noi* le ridica sarcini complicate scenografilor Charles Hall și Russel Spencer. Trecuse de mult timpul cînd, pentru Chaplin, conform rețetelor învățate la Keystone, ambiențele în care-și proiecta eroul erau simple pretexte pentru exhibițiile sale comice. Acum bufonadele deveniseră instrument de studiere a diferitelor medii, premeditate cu cea mai adîncă grijă. Cadrul convențional, barul sau ferma, ringul de box sau bisericuța de țară își pierduseră caracterul abstract pe măsură ce aria de investigare devenise din cătun, cartier, așezare a căutătorilor de aur și, ulterior, chiar metropolă. Pentru *Luminile orașului* scenografii lui Chaplin închipuiseră piețe publice și ansambluri monumentale, intersecții viu circulate și curți dosnice uitate de

lume, restaurante de lux și chilia sărmanei florărese, arene pugiliste și cheiuri umede prin care se strecurau umbre de sinucigași. În *Timpuri noi*, investigarea mediului tindea să devină univers social.

Împreună cu eroul, Chaplin dorea ca spectatorul să cunoască uzina modernă din interiorul ei, pentru a sugera dimensiunea miracolului diurn al supraviețuirii omului de rînd. Uzina trebuia reconstituită în toate etajele realității ei, de la cabinetul patronului de industrie, trecînd prin halele benzilor rulante, pînă la spălătoarele personalului. Nu erau pierdute din vedere nici „atenansele", mahalalele muncitorești prin care poliția hăituia coloanele celor rămași fără serviciu, cheiurile bîntuite de adolescenți sălbăticiți și hămesiți, iar închisoarea era „scotocită" din cabinetul directorului pînă în celule, în sala de mese și curțile interioare. De ce să fi avut nevoie, cineastul, de atîtea costisitoare locuri de filmare?

Charlot însuși era cel care se dezvoltase astfel încît spațiul tradițional de manifestare al comediei burlești nu-l mai îmbrăca.

Metamorfoza personajului fusese operată în timp, treptat, corespunzător adversarilor de înfruntat. Matahala din filmele de început, forței oarbe și brute căreia îi face față vagabondul, capătă buletin de identitate, devine, în *Timpuri noi*, managerul, șeful de echipă, infirmierul spitalului de boli nervoase. Polițistul însuși nu mai aleargă după bietul vagabond agitînd, grotesc, bastonul de cauciuc, ci, în haita paznicilor ordinei publice, împresoară, lovește și mînă cu duba spre capcana cu ziduri de piatră. Odată cu extinderea orizontului tematic și ideatic al artistului, în existența eroului chaplinian, pătrunde viața, șuvoi clocotitor și policrom, confruntarea sa cu lumea ostilă.

În *Timpuri noi*, vagabondul acceptă să se integreze mediului social, așa cum Chaplin însuși cedase necesității filmului

sonor. Numai că cineastul folosea sunetul, neconvențional și nonconformist, în mod creator și atractiv, continuînd să eludeze dialogul și să potențeze pantomima, la fel cum personajul său, aliniat în conveier, se comporta în modul său propriu, împins pînă la răzvrătire împotriva robotizării, privilegiu și punct vulnerabil care-l mențineau în permanent conflict cu societatea.

Iată-l deci din nou mînat, de la lucru spre închisoare, și alternativa, balansul acesta, nu pare a-l înspăimînta. Închisoarea înseamnă, pentru Charlot, unicul gest de clemență al societății mereu crude și indiferente, oază de odihnă și liniște care-i asigură nu numai tainul indispensabil supraviețuirii, dar și libertatea reveriei. Înainte vreme, la capătul răbdării, Charlot se îndrepta spre pușcărie din proprie inițiativă, așa cum alții se mai internează în sanatorii. Acum însă, lucrurile s-au mai schimbat. În existența sa a apărut, ca un adevărat sens, fata ce trebuie ocrotită, ferită de ispitele pervertitoare ale orașului, iubită cast și credincios slujită. De astă dată, Charlot n-are de gînd să întîrzie în celula închisorii. „Zece zile mai tîrziu..." – precizează insertul, poarta penitenciarului se deschide și cine i se aruncă în brațe, ca altădată Jackie Coogan în *Puștiul*? Bineînțeles... *gamina*!

— Am o surpriză! – îl întîmpină ea, cu mîndrie că n-a stat degeaba cît șezu el la pîrnaie. Tot rătăcind, haimana, prin oraș, a găsit o locuință, tocmai ce le trebuia. Îl ia de mînă și-l conduce într-un maidan pustiu. E un amărît de coteț lîngă o „groapă" cu o baltă pestilențială. E hîrbuit de te miri cu ce mai sprijină acoperișul, dar fata pare atît de fericită în primul lor *Home*, că ultimul lucru pe care și l-ar îngădui cineva ar fi să-i spulbere strălucirea bucuriei. Cu atît mai puțin, Charlot. Așa încît, punînd surdină lucidității, trece pragul rezemîndu-se de tocul ușii, pentru a contempla

interiorul cocioabei. Mișcare imprudentă, fiindcă afectează echilibrul precar al unei bîrne care, căutîndu-și punct de sprijin, nu-l găsește în altă parte decît pe scăfîrlia, lipsită de apărare, a noului locatar. Amețit de lovitură, omul se apleacă frînt, cu palmele pe o masă care se prăbușește fiindcă... n-o mai ține picioarele.

— Nu-i chiar Palatul Buckingam! – acceptă Paulette, vădit jenată de cascada accidentelor. Și atît e de fermecător de inocentă în scuza ei, încît bietul Charlot, străpuns drept în inimă de diabolicul Cupidon, se reazemă de ușa din fundul cabanei și e proiectat, împreună cu aceasta, în baltă...

O înlănțuire de gaguri chapliniene e foarte dificil de descris, pentru că este, înainte de toate, vizuală. Totuși, cu darul său unic de a vizualiza efectul comic, cu verva limbii sale literare, D.I. Suchianu ne-a lăsat o savuroasă descriere a acestei secvențe:

> Ușa cade. Dar nu așa, pur și simplu. Ușa se desprinde și, basculînd, pică spre exteriorul casei. Acolo, casa e pe malul unei bălți [...] Asta are o mare importanță. Căci eroul nostru nu mai cade, ci amerizează [...] Ușa navighează, iar el șade pe ea, ca pe tavă. Și toate astea, de ce? Pentru a arăta că în momentul cînd se simte el cel mai „intim acasă", răutatea forțelor coalizate combină o mică teoremă de mecanică, prin care proaspătul proprietar este dat afară, evacuat din imobil. Încă o dată, remarcați bine: nu cade, ca vreun Malec sau Stan și Bran, ci este evacuat cu un fel de picior în posterior din partea destinului, cu complicitatea tuturor legilor coalizate împotriva lui. Nu-și pierde echilibrul, ci doar domiciliul; este, în arcul de cerc deschis de navigația lui prin aer și amerizarea pe ușă, este aici ca un simbol al vocației lui de om fără locuință. Chiar dacă găsește o casă neocupată, ea se aranjează așa încît să-l „țipe afară"[10].

Nimic n-ar putea să tulbure însă fericirea casnică a lui Charlot. Uşa l-a aruncat în baltă? Dar cine, a doua zi, la răsăritul soarelui, se va proiecta singur în piscină, şi încă de pe o trambulină improvizată? Evident, el, noul locatar. E drept că *pool*-ul n-a fost corect apreciat şi că Charlot s-a lovit zdravăn la cap în apa de două degete. Dar în timp ce înotătorul îşi caută, anevoie, echilibrul, cine-i pregăteşte, în *bungalow*, micul dejun? Evident, Paulette. Ea mai are o halcă de şuncă în mînă cînd el revine din bazin şi o dojeneşte părinteşte: nu-i cinstit să furi! Dar atunci din ce-ar mai putea trăi amîndoi?

Inimoasa scrisoare de recomandare a şerifului i-a deschis drum spre un şantier naval. „Caută o pană ca asta...” –i-a cerut maistrul pentru început, şi Charlot se execută aducîndu-i o amărîtă de surcea. „O pană ţi-au spus!” – se zburleşte şeful. Cotrobăind după ce o găseşte fericit tocmai sub o proptea a vasului în construcţie care, inert, alunecă, acum în dană. Ghinionistul ucenic îl urmăreşte, lung, cu privirea, şi se vede bine că ceea ce-i lipseşte nu-i decît legătura de la cauză la efect.

Resemnat, Charlot a deschis ziarul pe care providenţa a plasat un titlu pe cinci coloane: UZINA ÎŞI REDESCHIDE PORŢILE!!! Va avea de lucru. Acum are pentru ce munci: pentru ca Paulette să nu mai fure. „Vom avea o adevărată casă!” – îi spune fetei, luînd-o la goană cît îl ţin ghetele scîlciate spre prezumtivul loc de muncă. Şi, din nou, printre piruetele măscăriciului, Chaplin dezvăluie, în prim-plan, fără a-şi disimula nici patetismul, nici înverşunarea, cît e de prost clădită şi neprimitoare lumea prin care trebuie să-şi croiască drum eroul său. În faţa porţilor uzinei tălăzuieşte o mulţime uriaşă de disperaţi. Charlot îşi deschide drum

printre ei fără menajamente și apucă ultimul tichet, ultima șansă. De astă dată, porțile uzinei s-au închis îndărătul său, existența îi e asigurată, norocul i-a surîs. Secvența amintește, în patetismul și vehemența sa, de „dansul" șomerului între cele două ghișee ale oficiului de plasare din *Viață de cîine*. Aici, în *Timpuri noi*, ea dobîndește o și mai înaltă vibrație.

Căci Charlot nu mai e mînat la conveier. El capătă o poziție infinit mai confortabilă, de instrument al stoarcerii de vlagă a camarazilor săi, e ajutor de mecanic! Charlot – ne spune un insert al filmului – trebuie să pună la punct mașina leneșă care n-ar mai corespunde, adică, noilor cadențe de muncă. Mecanicul s-a și apucat de treabă, cu toată rîvna. El se preumblă printre rulourile agregatului, ruginite după îndelungata nefuncționare, lubrefiindu-le cu ajutorul unei pompe lunguiețe. Iar bravul său asistent îl urmează conștiincios, așa cum e întotdeauna, numai că, împiedicîndu-se de o pîrghie, pune în mișcare presa hidraulică, transformînd pompa șefului său într-un obiect care aduce mai curînd a prinzător de muște. „Ce să mai fac acum cu asta?" – ridică, acum, mecanicul, forma abstractă. „Ar putea fi folosită drept lopată" – îi arată, prin semne, Charlot.

Iritat, maistrul își consultă frumosul ceas de buzunar, apoi, vîrîndu-l îndărăt în veston, îi pasează haina lui Charlot, care o așază, plin de grijă și considerație, pe nicovala presei hidraulice. Preocupat, mecanicul care a așezat și el alături o altă pompă de lubrefiat, dezlănțuie iar colosul de metal. Charlot se repede, bine intenționat, să salveze cealaltă unealtă. Abia după ce presa a fost ridicată, apucă și haina, devenită scorțoasă ca un schelet, din care extrage un fragment metalic extraplat: fostul ceas. Însuflețit de o curiozitate care face cinste genului uman, îl și duce la ureche să vadă dacă mai ticăie...

— Mi-ai distrus cea mai scumpă amintire de familie! plînge, neputincios, meșterul, pe ruinele suvenirului său.

— Dar pompa, de data asta am salvat-o... – jubilează Charlot, arătîndu-i, triumfător, unealta.

E o consolare?

Remarcăm, încă o dată, cît e de amplă bătaia efectelor comice chapliniene. La prima vedere, tîndălismele lui Charlot n-au altă finalitate decît amuzamentul copios al publicului. În context însă, ele dobîndesc altă valoare. În prima parte a „umorescăi" lui Chaplin, remarcasem în ce măsură îl robotizează pe om mecanismul industriei fordizate. Dementialul sistem fusese oprit, o vreme, de criză, ceea ce n-a făcut decît să accentueze mizeria generală a existenței. Logica vieții contemporane impune reintrarea sa în funcțiune. Dar, deși menit să ușureze viața omului, conveierul, cu cadențele sale incontrolabile, cu vocația sa de necruțătoare rentabilitate, îi va redeveni dușman. Ce altceva ar putea sugera șotia pe care Charlot i-o joacă, involuntar ca întotdeauna, „medicului" mașinii? Pentru a-l pune în mișcare, acesta tocmai se cocoțase pe uriașul agregat. Scos din fire, a urlat arătîndu-i ajutorului său un lădoi plin de unelte care-i aținea calea. Mereu docil, Charlot îl împinge mai aproape de gura „Molo-hului" chiar în momentul în care cilindrii acestuia au fost puși în mișcare. Purtat de banda rulantă, lădoiul pătrunde în pîntecul mașinii și e zdrobit de cilindrii care încep să-i împroaște conținutul. În mișcarea lor logică, dar oarbă, uneltele metalice se transformă într-o ploaie de meteoriți, împotriva celor care fac totul pentru a repune în mișcare sistemul.

Încercînd să-l potolească, șeful trage imprudent o tijă care dezlănțuie o nouă și imprevizibilă reacție a angrenajului revoltat: acesta pur și simplu își înghite manipulatorul și abia cînd, într-un tîrziu, bietul ajutor de mecanic izbutește

să oprească cilindrii din mișcarea lor, își poate scoate maistrul capul congestionat printre doi dintre segmenții mașinii.

— Scoate-mă de aici! – imploră el. Și amintindu-și că nu e numai om, dar și șef, îi indică autoritar: Trage de pîrghia aceea!

Și ajutorul, ce să facă? – trage, iar mașina, aparent docilă, mută capul meșterului la un etaj superior. Disperat, Charlot încearcă să-l smulgă afară pe mecanic din maxilarele agregatului, dar capul rezistă în organica sa legătură cu trupul și, tocmai atunci, mai intervine și sirena pauzei de masă! Momentul destinderii n-ar trebui în nici un caz ratat... Dar Charlot are, cum spune Pampon al lui Caragiale, „naturelul simțitor”... Înainte de a ataca sandwich-ul pregătit de Paulette, mîngîie tandru și liniștitor scăfîrlia șefului și i-o acoperă, grijuliu, cu șapca. Să nu răcească... Apoi, așezîndu-se pașnic, chiar sub ochii păgubosului mecanic, începe să înfulece cu poftă.

— Scoate-mă de aici! – scîncește capul. Sau măcar adu-mi și mie dejunul...

Așa ceva ar mai fi posibil. Charlot îi îndeasă, în gura larg deschisă, pentru început, un ou – aperitiv – pe care, sufocîndu-se, meșterul îl împroașcă afară ca un țînc mofturos. În același orificiu încearcă să-i toarne și cafeaua din termos, dar tot fără succes. Refractar, capul pufnește și horcăie mereu. Căutînd un procedeu mai omenos, ajutorul apucă pîlnia din gura bidonului de ulei și i-o îndeasă meșterului între dinți. De la prima înghițitură, acela își și lansează, refractar, un protest gargarisit. Acum, e drept că și pîlnia era cam unsuroasă. Inspirat perpetuu, Charlot improvizează o alta din carcasa unui pui fript. Apoi, mulţumit de sine, își îngăduie să rupă un copan și pentru el...

Ceea ce, desprins din context, n-ar părea decît niște inocente ghidușii este, în realitate, o revanșă față de performanțele mașinii de alimentat de la începutul filmului, cu mijloacele artizanale ale lui Charlot.

Goana după fericire

Refuzînd efortul raportării la context, unii dintre criticii filmului, mai ales cei americani, i-au reproșat autorului, chiar imediat după premieră, caracterul fragmentar al scenariului sau lipsa de rigoare în construcția dramatică. Despre ce-ar mai fi vorba după prima treime a filmului care ridica, cu certă tensiune dramatică, problematica timpurilor moderne? Despre tribulațiile lui Charlot purtat, repetitiv, la închisoare și așteptat, la fel de previzibil, de fidela Paulette? Observația e, aparent, reală atîta vreme cît nu se ține seama și de creșterea amplitudinii sentimentului.

De la primul insert, Chaplin își proclamase filmul „o istorie a industriei, inițiativei personale, a omenirii întregi în goană după fericire". Chipul industriei și eficiența inițiativei personale ni le arătase, el, pe larg, încă din prima parte. În ultima, cineastul – poet și filosof – se concentra asupra goanei după fericire. Așadar, Charlot va fi din nou mînat spre închisoare – implicat într-o grevă impusă de muncitorii uzinei – și din nou așteptat la ieșire de fidela-i prietenă.

Așteptat însă de o Paulette de nerecunoscut în eleganță și farmec. Ce mai, e îmbrăcată ca o adevărată domnișoară! În timp ce Charlot se odihnea în celulă, ea a descoperit că se poate descurca ca dansatoare într-un local. Are slujbă! Existența le e, de acum, asigurată.

Charlot îi admiră pălărioara şi pantofii. Mîndră, ea îi arată şi geanta. Şi s-a îngrijit şi de „job" pentru el.

— Ştii să duci tava? Ştii să cînţi? – îl întreabă proprietarul localului, măsurîndu-l, cu bunăvoinţă, din priviri. Paulette se grăbeşte să răspundă ea afirmativ. Charlot, însă, nu prea pare convins că va reuşi.

Scepticismul acesta e numai parţial justificat. Vagabondul nostru se dovedeşte un geniu culinar şi o adevărată providenţă pentru local, unde, în aceeaşi seară, confecţionează şvaiţer prin cea mai simplă şi mai practică metodă: într-un bloc grobian de brînză, forează găuri cu bormaşina. Remarcabilă e şi dexteritatea cu care, cu tava ridicată deasupra capului, în echilibru precar, evită obstacolele ce-i ies în cale.

În van vociferează un client care are tupeul să susţină că aşteaptă de o bună jumătate de oră o friptură de raţă... Charlot a debuşat la atac, plin de zel, numai că orchestra a atacat, la rîndu-i, un charleston plin de antren. Înghiţit cum e de perechile care au năpădit spaţiul circulabil, nu mai zărim decît tava ocolind, în elipse bizare, ca o coajă de nucă purtată pe valurile furioase ale oceanului. Un moment de acalmie (orchestra şi-a încheiat, într-un acord grav, bucata) îi dă curaj pentru un nou sprint, dar un alt dans începe, şi mai încins! Cocoţat pe un scaun ca să localizeze clientul scandalagiu, îl vede făcînd gesturi ameninţătoare. Profitînd de un nou moment de acalmie, Charlot atinge „linia de sosire" şi aşază, victorios, tava pe masă. Ceea ce nu-l linişteşte pe muşteriu, ba, dimpotrivă, îi sporeşte furia. Fiindcă tava... e goală! „Unde-i raţa din coteţ"? Charlot o caută prin jur, se pipăie prin buzunare – nimic! Într-un tîrziu o descoperă agăţată de lampă, înfiptă într-un dinte al lustrei pe cînd, tot ridicînd tava s-o ferească, îşi croise drum spre masă.

Ghinionistul chelner o înșfacă, o așază pe tavă pregătindu-se s-o tranșeze cu virtuozitate, dar o nouă aventură îl dispută. Ringul a fost ocupat de patru vedete de baseball, cel mai popular sport american. Primiți cu aclamații de public, cei patru ași trebuie să le răspundă cu o demonstrație de îndemînare în mînuirea balonului oval. În lipsa mingei, rața lui Charlot e un înlocuitor providențial. Într-o clipă, ringul de dans a fost transformat în teren de dispută, cu fente și lonjeuri, faze la care Charlot, cu talentu-i universal, participă plin de însuflețire, aterizînd, cu un salt virtuoz, drept pe masa clientului, dar fără a pierde controlul raței, în ovațiile unui public dezlănțuit.

„Tu le tu, tu le waah!”

Acestui public expansiv i-a fost făgăduită însă și hrană spirituală. Chiar în clipa în care patronul îi și amintește noului său angajat că e timpul să se pregătească pentru numărul muzical, în ring au năvălit patru chelneri fără tavă, cvartet armonios, care deapănă, cursiv, o melodie. Iar Charlot încă mai descifrează textul cupletului său. Mai deprinsă cu trucurile scenice, Paulette îi propune o repetiție, iar debutantul i se supune docil. Își face intrarea plină de aplomb după care... Încremenește! A uitat textul... Îl smulge dintre degetele fetei, îl mai „prizează” o dată, și iar verva intrării e însuflețită de ritmul pe care Paulette îl marchează, cu creionul, în aer. Numai că memoria îi joacă, din nou, feste. Textul e complicat... „Nu-i nimic! Ți-l scriu pe manșetă!” – îl liniștește Paulette care – hotărît lucru! – are geniul trucurilor de scenă.

Şi, încă odată, remarcăm cum ideea uneia dintre marile scene comice ale filmului e extrasă din propria comportare a cineastului. În mărturiile publicate încă înaintea turnajului pentru *Modern Times*, Mildred Harris dezvăluia: „De mai multe ori, pe cînd m-a însoţit la vreo serată, l-am văzut scoţînd un creionaş din buzunar şi notîndu-şi ceva pe manşetă sau pe plastronul imaculat. Cameristul trebuia să fie, apoi, atent nu cumva să distrugă preţioasele însemnări, înainte de a fi copiate pe hîrtie. [...] Să se mai deranjeze în căutarea unui carneţel de însemnări îl agasa!..."[11]

Ce-i scrie deci Paulette, pe manşetă, prietenului pe care-l lansează în viaţa artistică? Textul a fost, cu mare grijă, fotografiat de Roland Totheroh, pentru că el cuprinde întreaga dramaturgie pe care o va însufleţi Chaplin în minutele următoare. Consemnăm datele esenţiale ale refrenului:

O fată cochetă şi un flăcău vesel
flirtau pe bulevard
cînd, iată, se iveşte un grăsan veşted
cu inelul său cu diamante
care fură privirea domnişoarei...

Îl ştim pe Charlot inamic declarat al filmului vorbitor. Îl ştim port-stegar al nostalgiei pentru epoca mută cînd – glumeşte el mucalit – „mai puteai privi o femeie fără să-i auzi vocea!" I-a fost mereu teamă de clipa în care va fi nevoit să-şi facă el auzită vocea, în care va fi constrîns să articuleze cuvinte. A amînat-o cît a putut de mult, pentru că, în concepţia sa, personajul cu gambetă şi mustăcioară era vital asociat pantomimei. Cum ne-a şi arătat explicit însă textul de pe manşetă, confruntarea lui Charlot cu filmul vorbitor pare inevitabilă.

Ar însemna să uităm totuşi că Chaplin are darul celor mai neprevăzute piruete comice. Şi aici, în *Timpuri noi*, el trece de la piruetă, în cel mai propriu sens al cuvîntului, la „pirueta" figurată, adică la întorsătura imprevizibilă în care, atît personajul, cît şi spectatorul sînt puşi în faţa unei noi situaţii. Sigur de sine (fiindcă mai aruncă, din cînd în cînd cîte o ochiadă manşetelor) Charlot plonjează în mijlocul ringului de dans, executînd, pe acordurile brave ale pianului, cîteva fandări şi apoi o învîrtire. O răsuceală pe care o execută însă cu atît antren, încît, datorită forţei centripete, manşeta îi alunecă din încheietură şi se pierde undeva, într-un colţ obscur al sălii. Derutat, interpretul prelungeşte dansul în fandări ritmice, preocupat, o vreme, să dea de accesoriul pierdut. În zadar! Deznădăjduit, îi arată Paulettei încheietura „dezbrăcată" a mîinii. Textul nu contează – îl îmbărbătează ea, prin semne. Spune ce-ţi vine în minte!

Ce i-ar putea veni în minte lui Charlot? Fără scrupule cum e, în momentele sale limită, inventează o limbă străină, atît de străină, încît nici nu există, un fel de neoesperanto în care presară şi cuvinte reale, din limbi existente în circulaţie. John McCabe, unul dintre exegeţii lui Chaplin, a transcris după ureche, cupletul rostit de Chaplin, şi iată rezultatul:

Se bella pes satore, je notre se katore
Je notre qui kawore, Je la qui qui la qua!
Le spinach or le busho, cigaretto toto bello,
Ce rakish spagoletto, si tu latu la twa.
Senora pe le fimah, voulez vous taximeter
Le zionta su le tita, tu le tu, tu la wah...[12]

Acest gen de divertismente umoristice, cu aparenţă de irealitate lingvistică, au fost destul de frecvent ilustrate în

poetica avangardei. Citez o asemenea „baladă" din literatura noastră mai recentă:

Corsul își astrige dacul
neurcit, nemirunit
Jos, sub magăre-i vereagul
surf pe care l-a țonit...
Făligată-i craia vendă
făligată, foarte mult
Lane, lane, gors de bendă
un'ți-o fi corinul ult? (Nina Cassian!)

Spre deosebire de dadaiști și suprarealiști, la Chaplin gluma nu e de fel gratuită. Aveam de-a face, mai curînd decît cu o vană ambiție dada, cu o ingenioasă parodie a filmului vorbitor din care, în mod frecvent, tehnica vremii fabrica, involuntar, o „păsărească" nu mai puțin confuză decît cupletul lui Charlot. Genialul comediograf îi adăuga însă pantomima, ca o demonstrație zdrobitoare în sprijinul tezei sale despre superioritatea expresivității imaginii. Schema anecdotică a cupletului ne fusese expusă încă dinainte. Ilustrînd pantomimic textul transcris mai sus, în ritmul celebrei teme muzicale *Je cherche après Titine*, Chaplin mimează, rînd pe rînd, cele trei personaje puse în ecuație, întîi fata, zveltă, fișneață, „ochi alunecoși, inimă zburdalnică!", apoi tînărul ieșit la vînătoare, chipeș, robust, sprinten și, în sfîrșit, intrusul, burtă-verde frecîndu-și demonstrativ inelarul, doar-doar i-o atrage atenția junei asupra argumentelor sale materiale greu de trecut cu vederea. Totul însoțit de elocvența pantomimei lui Chaplin, atît de pregnant autentic, încît, involuntar, îți ascuți auzul pentru a prinde ceva din textul cupletului, deși (tocmai acesta este renghiul pe care-l joacă artistul generațiilor

succesive de spectatori) nimic în afara pantomimei n-are înțeles. Și atît este de plauzibilă limba artificial confecționată de cineast, încît în dosarul consacrat filmului din volumul *Drumuri destine climate*, Constantin Popescu, un enciclopedist al cinematografiei, îl ia totuși drept un... „savuros text în esperanto". Savuroasă, mai curînd, eroarea fiindcă demonstrează cît sună de expresiv și sugestiv textul lui Chaplin care – desigur! – dacă ar fi fost esperanto, atunci și-ar fi diluat cu mult hazul.

Dar tocmai jonglînd cu acest logos sintetic, se simte mimul mai în largul său, depășind chiar limitele inițiale ale cupletului, adăugîndu-i și morala: bogătașul insolent face semn fetei să-l urmeze, iar tinerețea ultragiată a acesteia răspunde penalizîndu-l cu o palmă răsunătoare. Ultima măsură a cupletului, elocventul *tu le tu, tu le waah*, surprinde în cel mai pur spirit chaplinian îndepărtarea perechii fericite.

Triumful pe care-l trăiește, în final, cupletistul debutant e pe deplin împărtășit de spectatorul din sala de cinema care, dacă obiceiul locului i-ar îngădui-o, l-ar aplauda și el. Dar în cinematografe nu se aplaudă în sală... decît la gale, în prezența creatorilor și, de cele mai multe ori, aplauzele sînt de convenință. În orice caz, o înțelegem perfect pe Paulette, cînd îi împărtășește afecțiunea dublată de admirație și i se aruncă de gît, expansivă, în locul oricărui alt omagiu. Și, după ce Charlot se reîntoarce în ring pentru a mai mulțumi, o dată, onor-publicului, îl ia în primire și patronul, pînă mai adineauri neîncrezător: „Ai fost mare! Îți ofer un angajament permanent!...".

În raport cu Charlot, slujbă sigură e o contradicție în termeni. Logica proprie personajului o refuză, îi e chiar mai

nocivă decît cinematograful vorbitor. Chaplin știe bine asta și nu ne îngăduie legănarea în iluzii. Cu un gest decis el îl împinge în scenă pe eternul adversar al eternului vagabond, pe polițai. Agentul urmărește o tînără care a preferat vagabondajul asistenței instituțiilor specializate în calificarea orfanilor ca viitori infractori. Degeaba pledează patronul localului asigurîndu-i că Paulette nu e „vagaboandă", în van imploră frumoșii ochi înlăcrimați ai fetei, oamenii ordinii își fac întotdeauna datoria.

Ceea ce urmează este unul dintre acele momente de revoltă, cu patetismul nemilos cenzurat de un umor lucid în care Chaplin era specializat încă din perioada *Puștiului*. Sprințara Paulette țîșnește prin culoarul dintre mese, urmată de Charlot care răstoarnă, perfid, scaune în calea urmăritorilor. Cine i-ar mai putea ajunge?

Revărsat de zi... Zori luminînd melancolic pe drumeagul pustiu, la capătul căruia se ițesc două siluete fragile. Paulette își adună, tot suspinînd, cîteva fleacuri într-o broboadă; Charlot, insensibil ca toți bărbații, își leagă șireturile. Cea care rupe tăcerea e Paulette (grafic, printr-un insert acompaniat de un acord muzical, fiindcă Chaplin în ruptul capului nu și-ar rata un final prin intervenția brutală a vocii umane!):

— Are rost să mai încercăm ceva?

Cui îi spune ea că e gata să se predea? Eternului pribeag care s-a ridicat în atîtea rînduri și în atîtea filme de la podea, cînd toată lumea îl credea isprăvit? Și mereu a supraviețuit, ca să descopere mereu farmecul aventurii și iubirii...

— Să nu te predai niciodată! – o dăscălește el, lovindu-se patetic cu palma în dreptul inimii. O scoatem noi la capăt!

În finalul atîtor filme l-am surprins îndepărtîndu-se, solitar, rotindu-și bastonul și pășind scîlciat către un viitor

imprevizibil. De astă dată, sînt însă pereche! Și nu pe drumul prăfos se îndepărtează, ci, dimpotrivă, avansează spre aparat pînă ce, ajunși în prim-plan, Charlot imploră, printr-un deget plimbat în jurul buzelor ei, un zîmbet. Convinsă acum, recucerită, gata să-l însoțească oriunde în acest necunoscut, poate tocmai fiindcă necunoscutul dă farmec existenței, Paulette îi oferă fără rezerve zîmbetul dorit. Abia apoi își schimbă obiectivul punctul de vedere, însoțindu-i din spate, către linia orizontului, urmărindu-i cum se îndepărtează mereu mai mult în întunecare, precum fantasma unui vis de fericire ce se tot destramă și iar capătă puteri...

Aleksandr Nevski

de Serghei Mihailovici Eisenstein (1898-1948)

URSS, 1938. *Imaginea*: Eduard Tisse; *Scenariul*: Piotr Pavlenko; *Muzica*: Serghei Prokofiev. *Distribuția*: Nikolai Cerkasov, Nikolai Ohlopkov, Dmitri Orlov, A. Abrikosov.

Moscova. Ianuarie 1935. În sala lui „Bolșoi Teatr", participanții la Conferința unională a cineaștilor au întîmpinat cu aplauze frenetice propunerea tovarășului Dinamov, trimisul C.C., ca președinția adunării să-i fie încredințată lui Serghei Mihailovici Eisenstein. Ei aplaudau sacadat, pregătiți să întîmpine cu onoruri orice altă numire, dar în adîncul lor, cei mai mulți dintre delegați, erau profund surprinși. De cîțiva ani, deja, îl socoteau pe Eisenstein definitiv terminat. De cînd se întorsese din America fără nici un film cu care „să se laude", de cînd circula insistent zvonul că Stalin însuși îl denumise „un dezertor care a rupt cu patria sa" (!) într-o telegramă trimisă protectorului din Hollywood al cineastului, scriitorul socialist Upton Sinclair, de cînd Sinclair, instigat astfel, îl obligase pe cineast să părăsească Statele Unite cu mîna

goală, lăsînd acolo bobinele încă nemontate ale filmărilor pentru *Furtună deasupra Mexicului*, de cînd, în sfîrşit, înapoiat la Moscova, căzuse pe mîna lui Boris Şumiaţki, directorul cinematografiei, care îi refuza proiectele unul după altul, de cînd, pur şi simplu, singurii care îl mai vorbeau de bine pe autorul lui „Potiomkin" erau studenţii săi de la VGIK, ultima redută, fie ea şi didactică, îndărătul căreia maestrul se refugiase, mai toţi îl consideraseră „terminat". Acum îl aplauda şi breasla deşi, probabil, că nu puţini se întrebau: „Revine oare Eisenstein? Să fi reintrat în graţiile şefilor de Partid? Va deveni, din nou, liderul de necontestat al cinematografiei sovietice?".

Curînd şi cei mai invidioşi dintre adversarii maestrului şi-au dat seama că totul nu era decît o perfidă manevră pentru ca, urcîndu-l pe estradă, să-l facă pe atît mai vulnerabil, iar flagelarea cu atît mai vizibilă, mai exemplară. Totul a început imediat după strălucitul cuvînt de deschidere rostit de proaspăt alesul preşedinte al Conferinţei Unionale cu prilejul aniversării celor 15 ani de cinematograf sovietic. Dinamov, acelaşi demnitar care îl propusese ca preşedinte, l-a atacat fără cruţare, deşi nici un moment nu i-a rostit numele: „Oamenii care nu fac decît să gîndească, li s-a adresat el delegaţilor, îmi evocă sculpturile infirme, cu un cap colosal, dar fără braţe, picioare sau inimi. [...] Cinematograful sovietic trebuie să aparţină oamenilor, nu tipajului [...] Personajele dispar atunci cînd regizorii nu cunosc poporul şi cred că filmul poate fi întemeiat pe mulţime...".

Dinamov nu dăduse nume, dar toată lumea ştia cine fusese cel mai înfocat partizan al *„cinematografului intelectual"*, al *„personajului-masă"*, al înlocuirii actorului profesionist cu *„tipajul"*. Odată deschis, orizontul reproşurilor a fost lărgit cu zel de cei mai iluştri dintre colegii săi. „De la Serghei Mihailovici aşteptăm nu poveşti despre femeile polineziene –

a spus Aleksandr Dovjenko (aluzie la un exemplu privind ritualul naşterii pe care Eisenstein îl citase în cuvîntarea sa de deschidere) –, toate astea sînt mult prea departe de noi. După părerea mea, ar fi mai bine să se intereseze de femeile care ne sînt alături şi sper ca metafora să-mi fie corect înţeleasă. [...] Serghei Mihailovici, dacă nu ne dai un film încă anul acesta (erau mai bine de şapte ani de cînd S.M. nu mai «dăduse» vreun film, şi nu din vina lui, ci fiindcă nu i se «dăduse» să facă!), te implor nu mai realiza nimic. [...] Filmele tale îmi sînt de mii de ori mai dragi decît teoriile tale..."

Din jilţul său de preşedinte, în bătaia sutelor de priviri care-i ţintuiau chipul, avide să surprindă vreo urmă de reacţie, Eisenstein asculta tăcut şi aparent impenetrabil. Numai cîte un spasm îi mişca, din cînd în cînd, obrazul. Ca atunci cînd l-a ascultat pe Serghei Vasiliev, coautorul mult sărbătoritului film *Ceapaev*, regizor care, deşi ieşit şi el din laboratorul profesorului Serghei Mihailovici, nu s-a sfiit să-i spună:

„— Eşti cel care a creat Potiomkin. Posezi o excepţională convingere revoluţionară, arzi de emoţie... dar ţi s-a întîmplat ceva. Nu vreau să caut cauza (de ce nu?) ceea ce vreau este să arunci halatul tău de casă chinezesc şi să te alături vieţii noastre...".

Îl acuzau, toţi, de înstrăinare intelectualistă, din teamă pentru el, cum îl şi asigurase Dovjenko cînd, aşa, mai mult în glumă, îl avertizase:

„Mi-e mereu teamă ca nu cumva laboratorul lui Serghei Mihailovici să nu plesnească sub presiunea acestor magme complicate, confuz de misterioase şi enigmatice. Încă o lectură-două şi erudiţia va sfîrşi prin a te ucide...".

Mînios, indignat, i-a luat apărarea impetuosul veteran Lev Kuleşov:

„Vorbiţi despre el cu... surîsuri voalate de înduioşare şi lacrimi de parcă ar fi un cadavru pe care tocmai vă pregătiţi

să-l înhumați. Cineva – Kuleșov refuza să-și amintească cine! – a exprimat chiar temerea că ar putea plesni de atîta știință. Dragul meu Serghei Mihailovici, pînă acum nimeni n-a crăpat de prea multă știință, dar mulți au pleznit din prea multă invidie!"

Atmosfera din jurul maestrului deveni și mai încărcată în seara de 11 ianuarie cînd, în cursul aniversării celor 15 ani de cinematografia sovietică, avu loc ceremonia de decernare a unor titluri și distincții. Douăsprezece personalități ale lumii filmului (între care Pudovkin, Trauberg, frații Vasiliev) au fost decorate cu „Ordinul Lenin". Dar numele lui Eisenstein nu s-a făcut auzit în această meritorie listă. N-a fost pomenit nici printre cei 14 cineaști distinși cu „Drapelul Roșu al Muncii", nici printre cei doi noi „Artiști ai Poporului". Președintele Congresului Cineaștilor, autorul unor filme etalon ca *Octombrie* sau *Crucișătorul Potiomkin*, fusese confirmat doar ca „Maestru emerit al artei". „O rafală înghețată ne-a tăiat respirația nouă, miilor de spectatori care umpluseră sala lui Bolșoi Teatr..."[1] – avea să noteze în însemnările sale Ilia Trauberg. Dar, deși toți foștii asistenți, colaboratori și uneori chiar studenți, ca frații Vasiliev, i-o luaseră înainte, discursul de închidere al Congresului i-a fost rezervat tot lui, maestrului, ceea ce exprima locul imuabil pe care și-l rezervase în ierarhia de valori a cinematografiei sovietice.

Cînd s-a ridicat să vorbească, a trebuit să-și învingă cu greu emoția. Știa că în această sală mulți îl priveau ca pe un înfrînt, „un clasic în viață" din care mai rezistă doar monumentul, mărturia unei străluciri apuse. Epuizat la numai 37 de ani? Nu se putea resemna... Dar ce-ar mai fi putut să le spună, totuși, colegilor săi? Că fusese adînc rănit, jefuit de filmul mexican de la care sperase atît? O știau prea bine. Că, deși încercase să se apuce imediat de lucru, Boris

Șumiațki îi așezase buturugi între roate? Știau și asta! Că își pierduse încrederea în sine și în ceea ce se aștepta de la el? Nu era o scuză. În fond, ceilalți aveau dreptate. Era în viață, și atîta vreme cît inima, oricît de dureros, îi mai bătea, datoria sa era să dăruiască lumii filmele pe care doar el le-ar fi putut zămisli.

„— Începînd de azi", i-a asigurat – „mă reinstalez la munca de producție și creație. Simt cît e de important să realizez filme și le voi face. Deși sînt încredințat, de asemenea, că munca de creație trebuie dusă paralel cu o intensă activitate de studiu și cercetare... În intervenția sa, Serghei Vasiliev mi-a spus: *«Mă adresez ție precum discipolul, profesorului său...»*. Îmi voi îngădui deci să-i vorbesc precum un profesor elevului. Cînd evoci halatul meu chinezesc acoperit de hieroglife în care mă înfofolesc la masa mea de lucru, comiți o gravă eroare! Pe halatul meu nu-i nici o hieroglifă. Și cînd stau la birou nu mă cufund în contemplarea abstractă a statuetelor pe care le colecționez. Nici măcar nu le remarc. La masa mea de lucru mă concentrez asupra problemelor care ar putea ușura înflorirea tinerei generații de cineaști. Și dacă rămîn cufundat în acest efort, o fac pentru ca tu însuți să nu mai pierzi timpul și să poți face filme atît de remarcabile ca *Ceapaev*."

Serghei Vasiliev a zîmbit măgulit și a fost primul care a început să aplaude. Devenise evident că Eisenstein cîștigase! Maestrul însă încă nu rostise tot ce avea de spus. Peste întreaga sală încă mai plutea, ca o vagă senzație neplăcută, un semn de întrebare căruia președintele Congresului trebuia să-i răspundă:

— Mai vreau să abordez un punct pe care nimeni nu îndrăznește să-l atingă – a continuat – dar care, o știu, v-a tulburat pe toți. Mă refer la decizia Guvernului în legătură cu decorările

prilejuite de cea de a XV-a aniversare a cinematografiei noastre. În ce mă privește, eu consider că e un gest înțelept și-i dau această interpretare: e perfect adevărat că în ultimii ani nu m-am mai angajat în munca de creație și producție. Partidul și guvernul îmi semnalează astfel că trebuie să revin pe platou. În calitatea mea de regizor, trebuie să fiu și pedagog și e posibil că într-un caz identic la fel aș fi acționat, fără să-mi pese că aș putea zdrobi inima cuiva. Cît despre mine, tovarăși, eu nici măcar nu am inima zdrobită, pentru că o inimă care bate pentru împlinirea cauzei, nu poate fi zdrobită.

Abila întorsătură de condei a pedagogului Eisenstein a produs o nouă salvă de ovații care i-au covîrșit vocea. Abia după o pauză de efect a putut relua:

„— Ați acordat, în aceste zile, o mare atenție intelectului meu. Vă rog ca, începînd de azi, să acordați aceeași încredere și inimii mele..."

Peste ropotul de aplauze, vocea răsunătoare a lui Eisenstein, desăvîrși discursul într-o ultimă incendiară figură retorică:

„...*Fiindcă fără o pulsație puternică a sîngelui inimii, n-ar fi ieșit la lumină filme ca* Potiomkin..."

Și, covîrșit de emoție, președintele se așează în fotoliul său anunțînd încheierea Congresului lucrătorilor din cinematografia sovietică...

Lupta cu moartea...

În focul apelului adresat lui Eisenstein, lui Dovjenko îi scăpase o afirmație semnificativă: „Numai cu filmele tale ai putea ajunge să ieși din plasa intrigilor ce se țes în jurul tău...".

Era, oare, atît de simplu să scape din plasa intrigilor?

Prolificul regizor care, la începutul activității sale, dăduse în mai puțin de patru ani unul după altul patru filme, de la *Greva* la *Linia generală*, nu mai izbutise apoi să adauge un rînd filmografiei sale. Și pauza dura de șapte ani! O pauză datorată, în cea mai mare măsură, intrigilor cărora le căzuse victimă și care-l urmăriseră de pe continentul american, în patria în care revenise ca un fiu rătăcitor.

— „Începînd de azi, mă reașez la munca de producție și creație..." – anunțase Eisenstein.

S-a ținut de cuvînt și, cîteva luni mai tîrziu, începea lucrul la viitorul său film. O făcea în condiții nu tocmai obișnuite. Pentru prima oară în viață pornea la drum nu cu un proiect propriu, ci de la un scenariu străin propus de studio, și încă de la unul rămas în portofoliu, ocolit de toată lumea, ca prea conjunctural. De altfel, autorul textului, dramaturgul A.G. Rjeșevski era evitat, îndeobște de regizori, din cauza convingerilor sale estetice și a eșecurilor artistice la care contribuise direct.

Cu vreo cinci ani mai tînăr decît Eisenstein, Rjeșevski era adeptul fervent al teoriei *scenariului emoțional*, potrivit căreia misiunea dramaturgului nu era descrierea, cît de cît reală, a unei ambianțe și a unei povestiri, ci doar datoria de a-l stimula emoțional pe realizator, de a servi ca impuls primar pentru „patosul" acestuia. Multe dintre scenariile „emoționale" ale acestui autor nici nu apucaseră vreodată să mai vadă lumina ecranului. Cît despre regizorii care-i folosiseră totuși libretele ca bază de pornire, „impulsul primar" fusese atît de slab, încît pînă și un maestru recunoscut ca Pudovkin recoltase, cu trei ani în urmă, un eșec răsunător cu filmul *Un simplu caz*.

Firește că, dacă Eisenstein se oprise asupra unui asemenea text, o făcuse fiindcă, gîndit sau nu „emoțional", scenariul

îi oferea libertăți în cele mai imprevizibile direcții. Este posibil ca pe regizor să-l fi atras și paradoxala asociere pe care o sugera dramaturgul între un subiect de arzătoare acuitate, extras din prima pagină a cotidienelor, și o nemuritoare operă de literatură clasică: *Povestirile unui vînător* ale lui Turgheniev. Cît despre studiou, el era teribil de interesat în realizarea filmului, fiindcă reprezenta o sarcină tematică întîrziată: comemorarea, într-un lung metraj artistic, a asasinării lui Pavlik Morozov, de către rudele sale apropiate. În contextul războiului țărănesc provocat de „transformarea colhoznică" a satului patriarhal, eroul pionierilor acelei epoci nu pregetase să-și denunțe propriul tată ca „sabotor" al construcției socialiste și căzuse victimă „luptei de clasă".

Nu cred că aceasta era tema care-l putea, în acea clipă, absorbi pe Eisenstein, dar tot atît de adevărat e că cineastul nu refuzase niciodată „comanda socială". Ceea ce-l atrăsese, cu siguranță, către textul intitulat *Lunca Bejinului*, era paralela pe care Rjeșevski o opera între copilul epocii sovietice și cel al satului din povestea cu același titlu a lui Turgheniev. Vînătorul din *Povestirile...* acestuia rătăcea în amurg, prin pădure, fără a mai putea identifica locurile prin care trecea. Iată-l, în traducerea fără egal a lui Mihail Sadoveanu, descoperind *„...prin întunericul nopții, departe, un șes foarte întins. O apă largă îl ocolea prin partea cealaltă, în fund; răsfrîngerile metalice ale undei luceau, ici și colo, nelămurit, indicîndu-i cursul. Culmea pe care stam se prăvălea brusc în rîpă [...] și chiar la picioarele mele, la malul apei care, în acel loc, întindea o oglindă neclintită și întunecată, chiar sub ponor, scoteau flăcări roșii și fumegau două focuri, unul lîngă altul. În jur se mișcau oameni, oscilau umbre..."*[2]

De departe, povestitorul îi ia pe cei strînși în jurul focului drept îngrijitori de vite. Cînd se mai apropie, își dă seama că

nu-s decît un grup de copii care-şi petrec noaptea, de pază la cai. Şi, fără voie, eroul lui Ivan Turgheniev e martor al sfatului lor prelungit în ceas tîrziu. Pe măsură ce întunericul creşte, e contaminat de sentimentul vag al spaimei în faţa necunoscutului, datorată evocărilor fantaste ale imaginaţiei adolescenţilor. Favorizate de angoasele şi misterul pădurii, unele după altele se prind într-un nelămurit dans al spaimei istorii cu stafii şi rusalce, duhuri trecute în altă lume şi oameni vii care poartă pe frunte pecetea morţii apropiate.

Fie şi în tentaţia aceasta a copiilor, de a invoca moartea sub formele-i fantastice, comparaţia pe care o întreprinde Rjeşevski înclină balanţa „în favoarea" generaţiei epocii sovietice, pentru care înfruntarea dintre viaţă şi trecerea în nefiinţă depăşeşte fantasticul, luînd formele acerbe ale confruntării sociale. Probabil că formula îi convenea de minune şi lui Eisenstein. El găsea în *Lunca Bejinului* nu numai sugestia unui puternic sentiment al naturii, ci şi un reflex al sufletului uman în nuanţele sale infinite, fizionomia ţăranului cu pasiunile, superstiţiile şi întreg bagajul ancestral. Dacă la Turgheniev, *Lunca Bejinului* era o orchestrare simfonică a fricii crescînd, ca la *Nosferatu* de Murnau, odată cu umbrele nopţii şi retrăgîndu-se în zori, Eisenstein îşi dorea un film în care frica să fie definitiv înfrîntă...

Realizatorul începu lucrul prin căutarea micului actor care să-i împrumute chip eroului său. Asistenţii i-au selectat, dintr-un număr de 2.000 de copii, 600 de candidaţi cu care se făceau, zilnic, filmări de probă în prezenţa regizorului. Se pare că abia spre sfîrşitul acestei „razii" cinematografice a fost descoperit protagonistul în persoana unui copil care – istoriseşte olandezul Jay Leyda, student la VGIK şi adoptat de echipă ca asistent – „...părea să aibe totul împotriva sa.

Părul îi crescuse anapoda, o pigmentație deficitară îi dădea pete mari pe față și pe gît, iar la probă, vocea sa deveni rigidă și ștearsă [...] pînă cînd i se ceru să zică niște ghicitori. Abia atunci emise o voce clară, fină...".

În afara micului Vitia Kartașov, distribuția viitorului film mai cuprindea actori formați la școala marelui teatru rus (lucru de neconceput pentru fondatorul teoriei „tipajului"): Boris Zahava în rolul tatălui denunțat și Elisaveta Teleșova care, din acest moment, avea să rămînă una dintre cele mai apropiate colaboratoare ale cineastului, pricipala sa consultantă în direcția muncii cu actorul. În ajutorul cineastului mai sosea prompt, ca întotdeauna, operatorul Eduard Tissé, iar, în mai 1935, pe platoul din Moscova filmările erau gata de start.

Un fapt elocvent pentru această perioadă a vieții cineastului îl va evoca ulterior Mihail Romm, pe atunci foarte tînăr cineast. Aflîndu-se în fața filmului de debut, o ecranizare după nuvela lui Maupassant *Bulgăre de seu*, Romm i s-a adresat maestrului cu rugămintea să-i dea cîteva sfaturi asupra manierei în care ar trebui să filmeze celebra poveste. Eisenstein l-a întrebat cu ce plan anume avea să înceapă turnajul. Pentru Romm era poate singurul cadru care nu-i punea probleme, cel mai simplu din întregul decupaj: o pereche de cizme pe care un ofițer prusac le așază în fața ușii camerei sale de la han. „Ei bine – i-ar fi răspuns profesorul – filmează aceste cizme de parcă ar fi singura imagine care va rămîne din film dacă mîine creatorul său ar dispărea. Oricine să-l privească, să-l admire și să vadă oglindită în perfecțiunea sa valoarea întregului film. Și continuă să turnezi, la fel, fiecare plan pînă la cel din urmă..."

Lunca Bejinului avea să exprime o asemenea năzuință de a desăvîrși fiecare plan, „de parcă ar rămîne unica operă a creatorului său". Dar, consecință nedorită a acestui efort al

vizualizării, autorul năvalnicului *Potiomkin* substituia în poetica sa contemplarea – dinamizării mișcării. Actorul însuși era în bună măsură sacrificat structurii plastice a cadrului, el nici nu mai interpreta, mai mult figura. Eisenstein întîmpina chiar rezistență din partea unor colaboratori care se adaptau dificil hieratismului imaginii, caracterului ei sculptural. În schimb regizorul s-a înțeles de minune cu Vitia Kartașov. Fotografiile de platou îl înfățișează vesel, alături de acest Jackie Coogan sovietic, înfășat într-un imens cămeșoi de mujic.

Zile de-a rîndul echipa n-a făcut decît să vîneze răsăritul soarelui pentru a-i filma trupul neînsuflețit întins pe catafalcul lanului de grîu. Ales încă din primăvară și semănat cu toată grija, de către agronomi, cîmpul inițial fusese abandonat din pricina capriciilor meteorologice. În cele din urmă, lanul a fost confecționat tot în atelierele studioului, și nu de agronomi, ci de scenografi. Aici, lîngă Moscova, filmarea se transformase într-un adevărat spectacol. Zilnic ploua cu vizite, fie colegi – Vasilievii, Barnet, Trauberg, Kuleșov –, fie scriitori și oameni de artă, fie chiar turiști străini, mai ales americani. Cînd unghiul de filmare se modifica, trena asistenței pivota, disciplinată, odată cu camera, în spatele acesteia.

Dar sănătatea precară a regizorului încetinea ritmul producției. O primă întrerupere avusese loc încă în timpul deplasării lui Eisenstein la Harkov, provocată de o răceală pasageră. La sfîrșitul lui octombrie însă echipa intră într-o adevărată vacanță medicală prelungită: Eisenstein făcuse variolă, caz rar, singurul declarat la Moscova în ultimii doi ani! Lupta cu boala l-a costat trei săptămîni după care medicii i-au prescris să-și petreacă într-un sanatoriu din Caucaz o lună de convalescență. Inima cineastului părea din cale de afară de slăbită...

Biblia și colhoznicii

Să nu-i dai inimii cît poate trage! Fiindcă, între timp, Boris Șumeațki, șeful cinematografiei sovietice, solicitase materialul filmat (peste jumătate din decupajul prevăzut), iar vizionarea dezlănțui furtuna. Patronul studioului descoperea – abia acum! – că scenariul lui Rjeșevski, cel aprobat și împins de studio, era prost construit, didactic, bazat pe personaje insuficient definite, ba încă chiar injust în „tendința ideo-realistă". Ei, cum, așa dintr-o dată? Așa bine! Conducerea n-avea, ca întotdeauna, nici o răspundere. Biata de ea, se așteptase ca evidentele neajunsuri să fie estompate de regie în timpul filmării, nu accentuate. De pildă, Șumeațki refuza îndîrjit una dintre secvențele la care realizatorul ținea mai mult, cea a transformării unei biserici în club colhoznic. Ea era înfățișată – în optica directorului cinematografiei sovietice – „ca o adevărată bacanală a distrugerii și-i descria pe colhoznici ca pe niște vandali..." și, mai departe, continuă, din ce în ce mai indignat directorul cinematografiei, „procesul creerii satului colectivizat apare ca o dezlănțuire distructivă, evidențiind, de preferință, caracterul elementar al forțelor revoluționare..."

N-o fi fost real ceea ce arăta poetic cineastul? Adevărat, desigur, o știau cu toții, dar nu și „politic". Nu realitatea interesa și scenariul se cerea de urgență revizuit. În acest scop, Eisenstein îl solicită pe bunul său prieten, scriitorul Isaac Babel, autorul *Armatei de cavalerie*. Violența trebuia strămutată acum în cealaltă tabără, cea a chiaburilor care dau foc grajdului colhoznic, lupta cu focul urmînd să fie episodul cel mai spectaculos. Lyon Feuchtwanger, celebrul scriitor german care-l vizitase pe cineast tocmai în timp ce

turna această secvență, nota că „ea îl interesa în mod deosebit" și că „se temea că va avea mult de tăiat din scena incendiului...". Presimțire care se va dovedi cu totul întemeiată, cu atît mai mult cu cît, la eventuala întrebare „Ce ați lua cu dumneavoastră dacă filmoteca v-ar fi în flăcări" Eisenstein ar fi putut răspunde, ca un personaj al lui Jean Cocteau: „Aș lua focul!".

După pauza de aproape un an, necesitată de noua versiune a scenariului, în ianuarie 1937 filmul aproape că era gata, dar... istoria se repetă! Sănătatea regizorului cedă iar și în lipsa acestuia, imbatabilul Șumeațki ia din nou, materialul brut la purecat, în sala de proiecție. Mai nemulțumit ca oricînd, dă ordin la începutul lui martie ca filmările să fie definitiv oprite. Atotputernicul funcționar se explică, public, într-un articol distrugător publicat în Pravda, la mijlocul lui martie. Obiecțiile sînt serioase, argumentate, nu pot fi bagatelizate:

„Descriind satul sovietic, Eisenstein nu de la realitate pornește. Colhoznicii săi sînt plasați cot la cot cu personaje biblice și mitologice...".

De la bun început, e semnificativ că inamicul declarat al *Luncii Bejinului* întîlnește, într-o asemenea remarcă, pe unul dintre cei mai fervenți apărători ai filmului, martor ocular al turnării, mai mult, chiar memorialist al ei, pe olandezul Jay Leyda care notează, la rîndul său:

„Întreaga cultură a lumii a fost pusă în joc [...] Țăranii care așteaptă și ascultă preiau atitudinea și chiar violenta iluminare a apostolilor care ascultă și așteaptă în picturile spaniolilor tîrzii..."[3].

Dar tocmai această întinsă arie de referință stîrnește mînia directorului:

Eisenstein merge pînă acolo, încît dă șefului secției politice fizionomia imposibilă a unui om cu o barbă enormă, cu

trăsături pronunțat biblice. Tatăl lui Stiopka nu are fizionomia dușmanului real, ci e imaginat ca un soi de mitologic Pan, coborît din tablourile neosimboliste ale lui Vrubel (chiar dacă nu din „spaniolii tîrzii" ai lui Leyda, și la Șumeațki ei vin tot din pinacoteci!). Mai mult chiar, eroul central, pionierul, e arătat în tonuri pale, cu un chip de sfînt adolescentin marcat de soartă. În unele cadre, sursa de lumină e în așa fel dispusă, încît acest copil blînd, cu cămașe albă, pare aureolat...

Constatăm că descrierea făcută filmului, de către Șumeațki, coincide cu cea a lui Leyda: larga, universala referință culturală e reținută de amîndoi, numai că unul face din ea elogiu, iar celălalt argument al contestării. E, întrucîtva, firesc. Punctul de vedere al directorului cinematografiei sovietice era legat nemijlocit de servituțile politice ale filmului, pe cînd celălalt, criticul de artă, îl judeca pe terenul referinței estetice. Șumeațki se exprimă, de altfel, lămurit:

> Cineastul ar fi trebuit să arate lumea dușmanilor noștri, ca inamici ai poporului, ai socialismului, nu ca ființe preluate dintr-o mitologie religioasă, abstractă, îndepărtată de noțiunile epocii noastre!

După ce, pentru a-și ușura răspunderea, evocă prima sistare a filmării și tentativa de modificare a scenariului, directorul observă că, în pofida acestei intervenții administrative, „istoria s-a repetat", regizorul aducînd, din nou, în prim-plan pasiunea sa destructivă. Bacanala distrugerii bisericii din versiunea inițială a fost înlocuită, în cea de a doua, cu bacanala incendierii grajdului, astfel încît „...concepția filmului e, din nou, bazată nu pe fenomenele luptei de clasă, ci pe dezlănțuirea forțelor elementare ale naturii, pe lupta dintre

Bine şi Rău. Regizorul descrie ura bestială şi iraţională a unora, sanctitatea celorlalţi. Asemenea procedee nu pot decît să discrediteze filmul..."[4].

Dulceaţa autocriticii

Deşi Şumeaţki pare a trece cu vederea că scenariul propunea confruntarea dintre mit şi actualitate încă înainte de preluarea sa de către Eisenstein, încă din faza scenariului aprobat de studio, regizorul priveşte cu sinceră seriozitate reproşurile care-i sînt aduse. Într-un articol autocritic, el se arată receptiv la criticile privind strămutarea conţinutului filmului său de pe terenul frămîntărilor reale ale istoriei, pe cel al maniheismului şi semnelor biblice. În analiza sa, cineastul se autodefineşte ca „înclinat spre generalizare", o generalizare care, în *Lunca Bejinului* ar „distruge individualul". Şi Eisenstein însuşi adaugă: „Cînd un chiabur îşi ucide fiul, acesta e un episod posibil, nicidecum tipic [...] Odată situat însă în centrul scenariului nostru, el dobîndeşte o semnificaţie independentă, generalizatoare. [...] Această anomalie deformează sensul luptei de clasă, estompînd-o prin imaginile morbide ale tatălui «executîndu-şi fiul», ceea ce ar corespunde, mai curînd, „«sacrificării» lui Isac de către Abraham, decît temei bătăliei pentru consolidarea agriculturii cooperativizate care-i interesează pe spectatorii sovietici..."[5]

În ce priveşte versiunea secundă, Eisenstein afirmă că încercase să prezinte drama luptei dintre tată şi fiu ca un episod din cursul general al luptei de clasă de la ţară, dar interpretarea psihologică a fost eronată. „Prima versiune îi nega tatălui orice atribut uman [...] cea de a doua aluneca la extrema opusă..." Concentrîndu-se asupra dramei umane a

paricidului, realizatorul „a pierdut din vedere ura de clasă a chiaburului a cărui dușmănie feroce la adresa socialismului îl poate aduce în stare să-și ucidă propriul său fiu...” Cineastul pune în discuție încă un element care a dus la dezechilibrul filmului său, cel al hipertrofiei decorului, al jocurilor de perspectivă și efectelor de lumină deformante, al scenografiei substituite acțiunii și, pe alt plan, „al imaginei care se substituie actorului...”.

Pare evident că această severă autocritică nu e de circumstanță, nu are la bază considerente de oportunitate, ci reprezintă un efort sincer spre o analiză profundă, stîrnit de conștiința unui dureros eșec. Dar fie el și eșec, el aparține unui Eisenstein, adică dobîndește în toate privințele talia artistului, devenind o remarcabilă operă de artă, criticabilă, desigur, dar captivantă, fie și prin erorile ei. Erori explicate pe deplin de contextul social și politic în care fusese constrîns să lucreze.

Cu atît mai mult cu cît Boris Șumeațki a încercat să transforme momentul de criză în mult așteptatul prilej de a se descotorosi de un colaborator atît de incomod, atît prin renume internațional, cît și prin intransingență estetică. Articolul său din Pravda lua caracterul unui adevărat rechizitoriu, dorind, în mod evident, să-i administreze cineastului lovitura de grație:

> Sub acoperirea studioului, regizorul a ascuns lipsurile muncii sale [...] Încă o dată S.M. Eisenstein recunoaşte în cuvinte justeţea observaţiilor ce-i sînt aduse, fără a-şi îmbunătăţi, cu ajutorul lor, activitatea. [...] S.M. Eisenstein a situat între opinia noastră publică şi persoana sa credinţa în autoritatea sa infailibilă. Refuzîndu-şi studiul vieţii, necunoscînd-o, el sconta mereu pe inteligenţa-i scolastică...

Dar Şumeaţki se cam pripea atunci cînd vedea în *Lunca Bejinului* pretextul binevenit pentru a-l expulza pe autorul lui *Potiomkin* din cinematografia sovietică. E adevărat că momentul era cum nu se poate mai potrivit. În focul sîngeroaselor răfuieli din primăvara lui 1937, numeroşi oameni de cultură, care creaseră dificultăţi prin inflexibilitatea lor, erau excluşi din viaţa publică, reduşi cu brutalitate la tăcere, cînd nu erau înlăturaţi şi fizic. Mai vulnerabil ca oricînd intrigilor la care se referise Dovjenko încă la conferinţa cineaştilor, mai accesibil revanşelor obscure ale invidioşilor, Eisenstein ar fi putut împărtăşi aceeaşi soartă cu alţi iluştri colegi de generaţie. Şumeaţki se înşelase însă profund. Doar cîteva luni mai tîrziu, cînd cineastul pregătea alături de scriitorul Piotr Pavlenko scenariul viitoarei sale capodopere *Aleksandr Nevski*, era Şumeaţki cel înlăturat din funcţie, şi încă pentru incompetenţă!

Astăzi, după ce valurile pasiunilor pe care Eisenstein se pricepea atît de bine să le stîrnească s-au mai potolit, am putea aprecia în mod obiectiv şi nepărtinitor valoarea postumă a *Luncii Bejinului* dacă, din nefericire, negativul materialului nemontat n-ar fi fost distrus în cursul unui bombardament german asupra Moscovei. Un timp a mai dăinuit speranţa că va fi descoperită una dintre copiile materialului de lucru al filmului. Esfir Tobak, monteusa lui Eisenstein, îşi amintea că ar fi recuperat şi încredinţat realizatorului secvenţa integrală a asaltului bisericii, numai că în decursul anilor n-a fost descoperită nici o urmă care să ducă la ea. Un tînăr regizor, Naum Kleiman, a încercat ulterior imposibilul reconstituind filmul din „capetele de peliculă" rămase la montaj şi conservate ca prin minune. Prin multiplicarea cîte unei fotograme la fiecare rest de plan şi montarea, în ordine,

a fragmentelor astfel obținute, a putut fi reconstituită, din aceste imagini încremenite, suita fotogramelor filmului.

„Impresia produsă de acest «bruillon» cinematografic a fost" – așa cum scrie Jean Mitry – „stupefiantă!" „Imaginile" – scrie el – „se numără printre cele mai frumoase din istoria cinematografiei, cu efecte de profunzime a cîmpului – obținute încă înaintea lui Orson Welles – în fascinante exterioare. Personajele, natura, lumea sînt acolo ca elemente ale unei drame cosmice. Realul nu e reprezentat, ci transpus, amplificat prin mit care îl consacră, deși nu-l sacralizează, în sensul laic al cuvîntului..."[6]

Punctul de vedere al istoricului e justificat și stimabil. Dar sarcina pentru care-l angajase studioul Mosfilm pe cineast era să dea atunci publicului sovietic, și mai ales celui colhoznic, imaginea „pilduitoare" a zădărniciei rezistenței dușmanilor agriculturii socialiste. Această sarcină „trasată de partid" nu fusese îndeplinită! De la *Potiomkin* la *Ivan cel Groaznic*, Eisenstein avea să izbutească mereu numai în investigarea unui univers legendar, epopeic. Cu universul *Luncii Bejinului* n-avea nici o afinitate. E drept că s-ar putea aduce exemplul strălucit al *Liniei generale*, dar trecuseră de atunci opt-nouă ani, interval de timp în care modul cineastului de a privi lumea se modificase radical. Pe de o parte, speranțele unora în agricultura socialistă capabilă să înlăture mizeria mujicilor se spulberaseră, pe de alta, ruptura estetică produsă de apariția filmului sonor își pusese accentul pe arta lui Eisenstein. Încercarea de a adapta uneltele artei sale, proprii epopeei, cerințelor dramei politice realiste era hazardată, fără șanse de succes. Uriaș pe care aripile îl împiedicau să înainteze pe pămînt, Eisenstein trebuia să învețe din nou să pășească. Timpul fără răbdare nu-i îngăduia luxul unei

descurajări oricît de pasagere, nici măcar al unui răgaz pentru a-şi regăsi respiraţia. Plasa intrigilor ce se ţesea în jur putea fi sfîşiată într-adevăr numai prin „tăişul de diamant" al operelor sale.

În vara lui 1937, pe cînd Boris Şumeaţki, şi nu numai el, îl credea definitiv doborît, cineastul înfiripa, deja, imaginile superbei sale epopei cinematografice *Aleksandr Nevski*...

Erorile de tipar ale istoriei

Timorat, complexat dar îndîrjit, aşa mi-l imaginez pe Eisenstein în momentul în care începe munca la *Nevski*. Timorat de incapacitatea sa de adaptare în condiţiile cumplitei represiuni prin care trece întreaga ţară; complexat, fiindcă îşi dă seama că nici atelierul pedagogic, nici tăcerea resemnării nu-i mai pot asigura securitatea personală; îndîrjit, fiindcă mobilizîndu-şi toate resursele creatoare simte că de data aceasta trebuie să învingă cu orice preţ, că numai o victorie răsunătoare îi poate justifica un nesfîrşit deceniu de eşecuri...

Sînt vremuri tulburi în care alarma viitorului război pluteşte în aer şi momentul îl solicită, în mod firesc, în evocarea legendarelor fapte de arme ale trecutului pentru a ridica moralul şi spiritul combativ al populaţiei.

Într-unul din admirabilele sale „Rapoarte" adresate Ministerului de Externe de la Bucureşti, Grigore Gafencu, în 1940 ambasador al României la Moscova, nota:

> Teatrele, care sînt aici un element de viaţă şi de constantă exprimare a simţămintelor colective, dau în aceste zile pilde semnificative de naţionalism şi chiar de militarism.

La Teatrul Nou se joacă *Kutuzov*, o înșiruire de episoade pitorești și eroice din viața bătrînului cneaz și feldmareșal, „învingătorul lui Napoleon și liberatorul pămîntului rus". Pomenind „marea armată" care piere întroienită sub zăpada iernii ruseşti, Kutuzov declară: „— Așa vor păți toți acei care vor călca pămîntul țării noastre".

La Teatrul Armatei Roșii – teatru uriaș, cu instalații tehnice dintre cele mai moderne – se dă alt spectacol eroic: *Suvorov.* În primul act, vestitul general ajunge la Berlin; în actul al doilea cucerește Ismailul [...]

În sfîrșit, la Teatrul Mare se dă opera lui Glinka *Ivan Susanin*, adaptarea sovietică a faimoasei opere *Viață pentru țar.* Adaptarea sovietică nu mai e roșie, ci roz, străvezie... Ea nu acoperă freamătul patriotic care străbate textul și muzica. Montarea fastuoasă pune și mai bine în lumină datinile strămoșești ale Rusiei vechi și sfinte, de la icoanele care împodobesc casele țărănești și în fața cărora ostașii culeg puteri pentru fapte vitejești, pînă la mișcătoarea apoteoză a trecutului cînd țarul, călare, coboară însoțit de un sobor de preoți în sunetul clopotelor din cetatea Kremlinului pentru a serba libertatea patriei. Publicul aplaudă furtunos evocarea acestui Kremlin pictat pe pînză. Dar vibrînd în sunet de clopot, e atît de vie, încît la ieșire Kremlinul sovietic cu steaua roșie și fără clopote, nici icoane, pare un simplu decor...[7]

Dacă așa stăteau lucrurile pe scenele moscovite, cum cu strălucire publicistică le descrie diplomatul român, cu atît mai mult erau chemate să răspundă acestei necesități studiourile cinematografice. Spulberînd colbul de prin letopiseți, și-au întors și ele privirea către secolele uitate. Regizorul Vladimir Petrov încheia o impresionantă frescă dedicată lui Petru cel Mare. Vsevolod Pudovkin pornea, și el, o epopee istorică: *Minin și Pojarski.* Alături de Piotr Pavlenko, autorul

Primelor bucurii, Eisenstein meditează la portretul unificatorului de cnezate Nevski, care i-a lovit, cîndva, ca trăznetul pe invadatorii teutoni.

„Oase. Cranii. Cîmp pîrjolit. Rămășițe carbonizate ale unor locuințe omenești. Prizonieri duși în robie, departe. Orașe în ruină. Demnitatea omului călcată în picioare..."

Cam acesta e tabloul înspăimîntător pe care tema luptelor cnezatelor ruse împotriva cuceritorilor de la începutul secolului al XIII-lea i-l trezește creatorului... Imagini care prevestesc, parcă, ceea ce se va întîmpla în mai puțin de patru ani cu Rusia secolului XX. În pregătirea filmului, Eisenstein plonjează, așa cum a făcut-o mereu, în studiul minuțios al trecutului. Cavalerii teutoni doreau să îngenunchieze Rusia martiră. Dar de unde se iviseră, ce vînturi nebune i-au adus în calea Novgorodului?

„*Totul* – remarcă cineastul – *a pornit de la un lazaret de campanie, construit cu binecuvîntarea Romei, la Ierusalim: «Casa Teutonă». «Acestei case i-a fost dat să devină leagăn al uneia dintre cele mai mari calamități ale omenirii, care, ca lepra, cuprinsese răsăritul și apusul Europei»* – notează regizorul – *fiindcă se va transforma, în februarie 1191, în ordin cavaleresc, devenind centrul elementului german nu numai pe teritoriul Palestinei, ci și în întreaga Europă.*"

Ordinul era clădit pe o strictă componență de castă, fiind acceptați în el doar germani de viță nobilă. La început se mulțumiseră să fie mercenari, apoi încep să acționeze, însă, pe cont propriu.

După populațiile baltice, victimele lor ajung rușii.

Rivalizînd cu tătarii în cruzime și lipsă de milă față de neamurile supuse, teutonii (care, în acel timp, se uniseră cu alte ordine călugărești nu mai puțin pîrdalnice) sînt mai

înfricoşători ca tătarii. Tătarii, ei făceau incursiuni, prădau, ruinau pămînturile supuse, dar nu se aşezau pe teritoriile înfrînte, ci se întorceau în adîncurile Asiei sau în posesiunile Hoardei de Aur, impunînd populaţiilor să le plătească tribut. Cavalerii teutoni şi livoni procedau cu totul altfel. Ei practicau o colonizare metodică transformîndu-i pe supuşi în robi, cu nimicirea trăsăturilor specific naţionale, ca şi a organizării religioase şi sociale.

De o parte deci furtuna sălbatic-civilizatoare a Teutonilor. De cealaltă? Novgorodul, centrul din care porneşte ideea autoapărării pămînturilor ruse, „Domnul Mare Novgorod", cum îi spuneau contemporanii, avîndu-l în frunte pe cneazul Nevski, care trăieşte apogeul gloriei sale militare în hotărîtoarea bătălie de pe lacul Ciud, la 5 aprilie 1242. Atît de mare i-a fost triumful, încît Biserica „Pravoslavnică" l-a declarat... sfînt!

Va fi fost tema Sfîntului Aleksandr pe placul studioului? Va fi pornit ea de la scriitor? Unii monografi sînt de părere că Eisenstein nu s-ar fi gîndit vreodată la un asemenea film, că „nici nu-l visa"! Opinia ne pare hazardată. Întîi, fiindcă despre toate filmele pe care le-a realizat Eisenstein (singura excepţie fiind, poate, *Greva*) s-ar putea spune că „nu le visa", i-au fost impuse din afară, comenzi, pe care artistul le-a acceptat, însă niciodată conformist, ci entuziast, cu pasiunea sinceră a creatorului care înţelege, care caută să pătrundă cît mai profund semnificaţia sarcinei tematice. Există chiar adnotări ale regizorului care denotă, în mod incontestabil, acuitatea cu care resimţea el tema lui Nevski. Iată una dintre cele mai elocvente, datînd chiar de la începutul perioadei de documentare:

Nu voi uita ziua cînd, punînd la o parte ziarul în care era descrisă distrugerea bestială a orașului *Guernica* de către fasciști, m-am apucat să cercetez materialul istoric al filmului. Am dat peste o descriere aproape literară a distrugerii de către cruciați a localității *Guersic.*[8]

Fie și în această bizară coincidență de nume, artistul tinde să descopere tocmai în îndepărtatul veac al XII-lea „emoțiile pe care le trăim acum! [...]". Evenimentele ne sînt atît de apropiate – scrie el – încît nepotrivirile de nume ne par simple erori de tipar...

Guernica-Guersic, simplă coincidență, desigur, dar care îl inspiră, mai mult chiar, îl mobilizează pe cineast. Transpunînd în imagini epopeea patriotică a victoriei împotriva invincibilului puhoi teuton, Eisenstein trăiește cu atît mai intens istoria contemporană. Cu sensibilitatea-i ascuțită, de artist, el intuiește amenințarea furtunii viitoare, în perspectiva căreia își inhibă pasiunea de căutător de forme și expresii noi. Ispitele „«formaliste» au fost înlăturate..." – scrie regizorul... „și pe primul plan a apărut sentimentul dominant că aici înfăptuim o operă, mai înainte de toate contemporană".

Deși demersul estetic pretinde, în aparență, cu totul alte mijloace, remarcăm totuși că, de la început, în pregătirea lui Nevski, Eisenstein recurge la exercițiul desenului. Nu făcuse schițe nici pentru *Potiomkin*, nici pentru *Lunca Bejinului*. Dar aici, la Nevski, meditația ia forma unor imagini vii, în contururi fugare poate, dar elocvente. Sînt căutări repetate, „duble" grafice, uneori „triple" și chiar mai numeroase, căutări fără sfîrșit ale mișcării unor scene, ale înlănțuirii unor episoade, ale încrucișării unor replici în interiorul episodului care duc, uneori, pînă la definirea unui personaj. Unghiuri abstracte, linii oblice de lănci sfîșiind verticala

apărătorilor exprimă agresivitatea cavaleriei dușmane. Tema apărării este figurată prin formele rotunde sau pătrate ale scuturilor și marile verticale, planuri supraetajate, marchează autoritatea conducătorului. Înainte de a fi învieţuite pe peliculă, liniile acestea au fost așternute cu creionul, și privindu-le pe hîrtie înțelegi filmul și mai bine. Prin formația lor geometrică, teutonii înscriu o rigiditate de fier care le va fi fatală în condițiile mișcării haotice dar continue a mulțimilor ruse. Valurile succesive ale norodului vor măcina stînca cruciată...

Nimbul Sfîntului Aleksandr

Dar Nevski? Cum să arate cneazul legendelor despre care rapsozii vremii n-au ezitat să scrie cam așa: „E mai înalt decît toți prinții țărilor locuite de alte neamuri, glasul lui sună mai tare decît o trîmbiță, chipul lui e ca al lui Iosif prea frumosul pe care țarul Eghipetului îl rînduise al doilea peste țara sa; puterea lui se trage din puterea lui Samson și Domnul Dumnezeu a vrut să-i dea înțelepciunea lui Solomon și vitejia lui Evspasian, împăratul de la Rîm...”.

Și e rîndul lui Eisenstein să se întrebe: Este oare necesar ca eroul său să tune cu glas de trîmbiță de pe ecran? „Cu astfel de însușiri trebuie să-i uimim noi pe spectatori?”

Dar, Doamne, cum vorbeau, cum păşeau oare oamenii acelui veac îndepărtat, cum mîncau ei, cum ședeau? Cum să stabilească regizorul, pornit să invoce fantomele trecutului, contactul viu cu oameni pe care-i bănuie doar, care-i rămîn atît de îndepărtați și, totuși, atît de apropiați?... În sălile muzeelor pe care le-a colindat n-a găsit decît frînturi de săbii, un coif, o zale, o pereche de cizme cu vîrfuri ascuțite

dezgropate din fundul unui rîu mlăștinos, un vas, o podoabă de purtat pe piept. Era ceva, erau obiecte care le trecuseră prin mîini, dar mult prea puțin pentru a-i stimula fantezia. Porni, înfierbîntat, în căutarea trecutului:

> În iarna anului 1938, în timpul prospecției noastre la Novgorod, mișcam cu greu degetele ce refuzau să se îndoaie atunci cînd doream să ne notăm impresiile hibernale inspirate de vastele întinderi glaciale și de norii zăpezilor.
>
> A urcat pe acoperișul catedralei Spasski-Neredița, să cuprindă cu ochii, de pe zidurile ei, peisajul pe care l-ar fi putut privi, cîndva, cneazul însuși, căutîndu-l cum l-a scrutat el, încercînd să-i surprindă taina gîndului. Erau – scrie el – „pietre care l-au văzut pe Aleksandr și pe care Aleksandr le-a văzut", dar îi mai lipsea contactul viu, pătrunderea psihologică a ceea ce vedea.

Printre relicvele rămase de pe urma muncii de pregătire a lui Nevski, a fost găsită și o coală de hîrtie pe care sînt înscrise doar cinci contururi, cinci tatonări ale fizionomiei eroului filmului. Numai că prima, cea din stînga, pare paradoxală: ea prezintă un soi de mușchetar pletos avînd deasupra capului o aureolă. Este imaginea grafică a derutei cineastului în fața uneia dintre cele mai contradictorii ipostaze ale personajului său: „sfîntul". Fiindcă Aleksandr Nevski, cneazul, a fost – spuneam – canonizat de Biserica Ortodoxă, deci eroul viitoarei producții *sovietice* urma să fie... un sfînt al calendarului pravoslavnic. De neînchipuit!

„Cel mai simplu mod de a rezolva dilema" – notează Eisenstein – „ar fi să renunțăm la acest titlu, să-l returnăm preoțimii". Și, totuși, nu aceasta este calea pentru care

optează artistul laic. El socotește că o interpretare istorică, din punctul de vedere al actualității, poate înlătura din noțiunea sfințeniei echivoca-i aureolă. „Sfînt? Nimic aici din sensul canonic, sens care i-a fost speculat timp de veacuri de lumea clericală. Aici e vorba de acel complex al dragostei adevărate și al respectului pe care poporul rus l-a păstrat pînă azi în jurul figurii lui Aleksandr" – își precizează Eisenstein poziția și nu se știe față de cine o face, față de propria-i conștiință de liber-cugetător sau față de superiorii săi ierarhici. În orice caz, alături de aureolă prinde a se contura, din eboșă în eboșă, figura eroului popular, cu coiful său înzăuat, „icoana" unificatorului Rusiei.

În jurul acestui personaj-pilon, în funcție de el, sînt inventate toate celelalte figuri ale filmului: Buslai, al cărui nume a fost găsit în paginile hronicelor din veac, și Gavrilo, erou al baladelor din Novgorod. Primul va reprezenta curajul, celălalt înțelepciunea – pe care numai Nevski le-ar putea împăca, pe amîndouă, armonios. Sigur că, în mod premeditat, sînt purtătorii trăsăturilor virtuale ale ostașului din popor, reminiscențe ale nefericitei teorii a „tipicului" în artă, teorie care abia elaborată își și conturase deja limitele, balastul dogmatic, frînele. Dar ei sînt inegalabil îmbogățiți de fantezia lui Eisenstein.

„— Grea situație!" – exclamă Eisenstein într-un articol din 1946, în care evoca munca de pregătire la Nevski. „Cea mai grea situație în efortul nostru de invenție. Să inventezi o figură pentru ecran care să corespundă strict cerințelor tematice, exprimate a priori într-o formulă: «*Uite formula! Creează, în conformitate cu ea, imaginea*». Dar procesul s-ar putea desfășura și altfel, mai organizat și mai avantajos: cele două operații, senzația, prin imagini, a temei și cristalizarea treptată a formulei

(teza) să se desfăşoare contopindu-se şi formulîndu-se simultan... Atunci va răsuna în chipul cel mai expresiv, cel mai accentuat, ideea generală care constituie tema, ideea din care s-a născut opera...".[9]

Această temerară însemnare polemică este, fără îndoială, o răbufnire a revoltei răbdătorului cineast în faţa demersului dogmatic faţă de actul creaţiei artistice. Dar fie şi sugrumat în corsetul acestor inepte pretenţii teziste, realizatorul nu se dă bătut, artistul nu face din ele pretext al abdicării de la exigenţă. „Sînt cazuri cînd n-ai încotro" – continuă el – „trebuie «să cauţi soluţii», «să încerci», să duci în mod conştient jocul «propunerilor şi selecţiei» care se desfăşoară aproape necontrolat atunci cînd ţii de hăţuri doi armăsari: conştiinţa şi gîndirea în imagini – cu frîul întins egal, silindu-i să gonească în acelaşi pas spre ţelul unic şi comun: plasticitatea întregului".

Cinstea coanei vulpi

În dramaturgie şefii studioului pretind, de pildă, reprezentarea sociologizantă a exponentului breslei meşteşugăreşti care se ridică împotriva uneltirilor defetiste ale reprezentanţilor păturilor avute, Eisenstein şi Pavlenko născocesc atunci un meşter zălar, Ignat. Acest „proletar", „element înaintat" al secolului al XII-lea, ar fi putut arăta la fel de fad şi de decorativ ca „activiştii" din unele filme mediocre inspirate de sarcinile la zi ale propagandiştilor, aşa cum şi la noi, Ştefan cel Mare (şi „CEPEX"-ul său) a fost pus să vorbească în limbajul discursurilor de partid. Geniul lui Eisenstein îi

insuflă însă altă viață. Cum o făcuse în Mexic, cineastul investighează izvoarele adînci ale culturii populare. În viziunea sa, Ignat devine nu numai meșterul făurar prescris de „caietul" sarcinilor ideologice ale filmului, ci și un hîtru pus pe șotii, un savuros povestitor de snoave cu tîlc bogat. El capătă o imensă pondere în dinamica dramaturgiei, fiind cel care-i inspiră lui Nevski soluția bătăliei de pe lac. În ce fel? În orice caz, nu printr-un discurs! Printr-o snoavă...

O snoavă descoperită de Eisenstein într-o străveche culegere rusească de povești:

> Cică, urmărit de vulpe, iepurele se strecura printre doi mesteceni foarte apropiați unul de celălalt.
> Iepurele trecu, în timp ce vulpea, mai dolofană, cum o știm, rămase imobilizată în strînsoare. Degeaba se tot răsucea ea, nu mai avea cum să iasă. Iar iepurele, cînd pricepu tărășenia, prinse glas:
> — De-acu coană vulpe, s-a zis cu fecioria ta!... Fii gata, că sosesc.
> Și cît ai zice „pește", îi și feșteli cinstea coanei vulpi...

Cam deșănțată această snoavă pe care Ignat o povestește noaptea, printre oșteni, fără să știe că de față se află și cneazul. Și în conștiința lui Nevski, chinuit încă mai de mult în elaborarea planului de încercuire al forțelor teutone, tactica primește un ultim imbold prin această pildă pornită „din popor". Și pentru a fixa și mai bine, în conștiința spectatorului, legătura dintre frusta snoavă cu vulpea necinstită și decizia comandantului de oști, Eisenstein le solicită autorilor de costume, le desenează, chiar, cu propria mînă, un model de uriașe cușme din blană de iepure pe care să le poarte mujicii secolului al XIII-lea. Trăsăturile vii și însușirile

„exponențiale" se dezvoltă astfel, nu din cerințele impuse de producător, ci în mod organic, din necesitățile filmului, așa cum scrie Eisenstein însuși: „...întocmai cum împrejurările și condițiile unice ale unui adevărat eveniment istoric cheamă la viață, la actualitate și la acțiune reală, din adîncurile poporului, oameni și eroi la care nu te așteptai...".

Dar savuroasa snoavă cu vulpea rușinată nu încheie, încă, rolul lui Ignat în economia filmului. De meserie zălar, el n-are ce căuta în luptă. Rămîne deci de veghe în fruntea oștirii de meșteri care făuresc, zi și noapte, săbii și cămăși de fier. Iar în zori, își dăruie, generos, rodul muncii celor care pleacă în luptă. „Luați, luați tot!", repetă. Dar tot dăruind, rămîne singurul neînzăuat. „Zălar fără zale" ca un „cizmar fără ghete". De fapt, are el zale, da-s cam scurte, nu i se potrivesc. „Mi-s cam mici, zalele!" – tot bombăne Ignat o replică menită să primească foarte curînd o nuanță tragică. Fiindcă Eisenstein știe că, fiind chemat să-l îndîrjească pe spectator împotriva dușmanului, trebuie să sacrifice pe careva dintre eroi. Sigur că sînt mulți rușii doborîți în bătălie, dar măcar unul trebuie să-și fi adjudecat simpatia spectatorului. Și acesta nu poate fi altul decît voiosul, hîtrul Ignat. Eisenstein știe bine că „ce fusese comic, se poate preface în tragic!", așa că face din refrenul său „Mi-s cam mici zalele", ultimul suspin al fermecătorului personaj. Lipsit de oțelul ocrotitor, gîtul lui Ignat rămîne la discreția vrăjmașului...

De altfel producătorul își luase și el propriile sale măsuri de precauție. Dacă în concepția lui Eisenstein însuși, vitejia lui Buslai și înțelepciunea lui Gavrilo sînt însușiri menite să stea cu cinste la dreapta și la stînga lui Aleksandr, producătorul îl încadrează pe cineastul cu reputația unui incorigibil recalcitrant,

între înțelepciunea cuminte, dar pătrunzătoare a unui scriitor de talia lui Piotr Pavlenko și abilitatea profesională a unui regizor secund reputat prin eficiența sa ca Dmitri Ivanovici Vasiliev, care-l asistase pe Mihail Romm pentru *Lenin în Octombrie* și-l va secunda, după război, pe Pudovkin în realizarea frescei sale *Amiralul Nahimov*, ajungînd să-i fie ajutor chiar lui Giuseppe de Santis pentru turnarea filmului *Italiani, brava gente*. Cei doi „gardieni" sînt, din fericire, oameni bine dăruiți, și cum din vechii săi colaboratori n-a mai răspuns la apel decît credinciosul Tissé, Eisenstein forjează o nouă echipă căreia îi adaugă, în calitate de neprețuit consultant în relația cu actorul, pe Elisaveta Sergheevna Teleșkova de la Teatrul Academic de Artă din Moscova (MHAT).

Alcătuită la sugestia acesteia, distribuția filmului selecționează nume dintre cele mai răsunătoare ale mișcării teatrale sovietice. În rolul lui Buslai e solicitat Nikolai Ohlopkov, faimosul animator al Teatrului Realist din Moscova, el însuși regizor de teatru și film, șef de școală. Pentru Gavrilo e mobilizată o vedetă de la Teatrul Vahtangov, Andrei Abrikosov. Iar pentru rolul titular al filmului, Teleșkova i-l sugerează pe un adevărat „monstru sacru", pe Nikolai Cerkasov.

Acest actor, care-și începuse cariera interpretînd numere excentrice de pantomimă, ca cel al lunganului Pat cuplat cu un „Pataşon" de împrumut (în filmul *Fiul meu* – 1928), care a continuat să traverseze ani îndelungați, cu apariții neremarcate decît în coada genericelor, izbutea abia în 1936 o mare creație într-un rol episodic, cel al profesorului Paganel din *Copiii căpitanului Grant*, unde lansa șlagărul pe care și autorul acestei cărți l-a fredonat copiilor săi, faimosul „Căpitan,

căpitan, îndrăzneşte/Îndrăzneala-i cel mai bun corăbier...”. Odată afirmat însă, Cerkasov îşi va schimba, brusc, „amploa-ul” dezvăluind nebănuite valenţe tragice în roluri ca profesorul Polejaev din *Deputatul de Baltica*, sau ţareviciul Aleksei din *Petru cel Mare*. Filmologul francez Roger Boussinot vede în Cerkasov pe unul dintre cei mai prodigioşi actori contemporani, tumultuos şi specific rus, neezitînd să-l compare cu Jouvet, Jannings, chiar cu Orson Welles. Probabil că şi apariţia lui Cerkasov din *Aleksandr Nevski* i-a inspirat autorului unuia dintre cele mai ample dicţionare ale cinematografiei universale o asemenea înaltă preţuire.

Cert e că, pe platoul lui Nevski, Cerkasov pătrundea în 1938 în culmea gloriei, chemat precum însuşi cneazul în Novgorodul ce i se închină. Era laureat a numeroase premii, influentă personalitate culturală, chiar deputat în Sovietul Suprem al Rusiei.

Unui asemenea colaborator i se îngăduie propria sa viziune despre personajul solicitat să-i dea viaţă, care s-ar putea să nu coincidă neapărat cu cea a realizatorului. „Doresc să-i smulg lui Nevski aparenţa de sfînt” – îi declară protagonistul, în timpul filmării, unui reporter şi, aici, regizor şi actor sînt la unison. „Cînd mă gîndesc la el îl văd ca pe un tînăr zvelt, dibaci şi vesel, iute, naiv şi cam necioplit, văd pînă şi cum păşeşte în straiele-i din zale care dau mersului solemnitate. Este serios, dar în acelaşi timp naiv ca un băieţaş....”

Nu este exclus ca în efortul lor solidar pentru a da chip unui erou care nu lăsase îndărătul său decît legenda, între interpret şi regizor să fi existat şi momente de încordare, de dezacord. Format şi el la şcoala teatrului sovietic, în spiritul perceptelor „Metodei” lui Stanislavski, mai mult ca sigur că

lui Cerkasov nu-i venea ușor să răspundă cerințelor „eretice" ale lui Eisenstein, pentru care plastica mizancadrului era prioritară în raport cu trăirea actorului. În memoriile sale, actorul sugerează chiar această stare de spirit:

> „Sistemul lui Stanislavski ne învață că încordarea musculară trebuie să corespundă întotdeauna stării sufletești lăuntrice..." – scrie el. „În compoziția cadrului, Eisenstein realiza puneri în scenă sculpturale în care, uneori, crisparea mușchilor de pe obrazul actorului nu corespundea stării sale sufletești și atunci jocul acestuia întîmpina greutăți extraordinare care însă *pe mine mă pasionau*" ! (s.a.).

Asemenea note consemnează cu elocvență atitudinea receptivă a marelui actor în fața sarcinilor particulare pe care i le ridica munca sub conducerea lui Eisenstein, despre care Nikolai Cerkasov mărturisea, ulterior, cu recunoștință:

> El m-a învățat să stăpînesc mai bine spațiul și să-l simt lăuntric, m-a învățat să dispun cu economie de gesturi și mișcări [...], mi-a șlefuit tehnica jocului pe ecran căutînd, prin toate mijloacele, să obțină precizia imaginii și perfecțiunea formei. [...] Conlucrarea cu Eisenstein mi-a îmbogățit nu numai creația, dar și lumea spirituală și mi-a lărgit orizontul vieții...[10]

Epopeea lui *Nevski* este o dovadă a modului în care cele două proeminente personalități artistice au știut a se armoniza. Există momente cînd Cerkasov este exact așa cum și l-a dorit regizorul: de exemplu, silueta cneazului dominînd călare orizontul, de pe o stîncă, sau desfășurarea bătăliei, compoziție de un epic monumental în care actorul și-a

subordonat prezența viziunii plastice a regizorului. În altele însă, mai ales în cele ale confruntării cneazului cu norodul la Novgorod şi Pskov, protagonistul își dezvoltă trăirea „stanislavskian", în mod cuceritor de altfel, şi Eisenstein însuși îi va elogia, ulterior, în însemnările sale, inspirația și talentul care au completat în mod atît de fericit imaginea eroului coborît din baladă. Cu Nikolai Cerkasov, autorul teoriei tipajului descoperea *actorul* și tot ceea ce poate aduce acesta amplelor viziuni cinematografice.

Noii colaboratori ai lui Eisenstein îl ajută să depășească probleme aparent insolubile precum cele ale filmărilor bătăliei pe gheață, secvență care trebuia să constituie miezul și deznodământul filmului. Ea va ocupa, în ediția finală, patru din cele douăsprezece bobine ale filmului.

„Scroafa" teutonă și „sulițele" ei...

Bătălia de pe gheață era nu numai examenul de strateg al eroului filmului, dar și proba teribil de grea pentru strategia realizatorului. Prin ea, Eisenstein trebuia să redea „acordul final al unei campanii militare strălucit condusă" – cum singur scria, „final de campanie în care cneazul taie calea teutonilor pe malul apusean al lacului Ciud și-i atrage pe gheață, singurul spațiu de luptă care-i putea asigura superioritatea".

„Fiindcă" – scrie Eisenstein –, „să încercăm să ne închipuim ce a fost teribila, indestructibila «scroafă», formația militară invincibilă a cavalerilor teutoni. Să ne închipuim botul unui crucișător sau al unui tanc uriaș, de proporții echivalente cu sute de călăreți îmbrăcați în fier, strîns uniți. Să ne închipuim

acest gigantic triunghi de fier galopînd în mare viteză, cu o putere de inerţie turbată. Să ne mai închipuim, în sfîrşit, şi rîtul din fier al unei asemenea «scroafe» înfigîndu-se în grosul trupelor inamicului, buimăcit de masa de fier, înspăimîntătoare, impersonală, care vine în goană asupra lui. Feţele cavalerilor nici nu se văd – în locul lor numai fierul, cu deschizături înguste în formă de cruce pentru ochi şi gură. «Scroafa» rupe frontul şi într-o clipă se risipeşte în numeroase «sulițe». «Sulița» fiind un cavaler înzăuat (prototip al tanchetei) care se înfige în masa de carne vie a inamicilor pe care-i doboară, în dreapta şi-n stînga. Paralela e însă, chiar, mai sugestivă, fiindcă «sulița» nu este numai un singur cavaler, ea este o întreagă suită, uneori pînă la 13 oameni, o întreagă grupă de slugi militare: scutieri, paji, feciori, călăreți care, împreună cu cavalerul lor, formează un singur tot. A ține piept atacului frontal al unei asemenea «scroafe" în cîmp deschis era, în situația militară de atunci, tot așa de incompatibil ca a reține un tanc cu mîinile goale..."[11]

Asemenea pagini te fac să uiți că aparţin unui profesionist al imaginilor cinematografice. Textul are atîta forţă de sugestie încît eşti tentat să i-l atribui unui istoric sau unui specialist militar. Dar dacă el este impresionant tălmăcit în cuvinte, transpus cinematografic devine de-a dreptul terifiant. *„Scroafa"* teutonă, acest arici defensiv care-şi sloboade sulițele în atac, pare o buimăcitoare descoperire plastică, este o imagine a războiului nemilos, a unui colos de neînfrînt care-l înfundă, înfricoşat, în fotoliul său, pe spectator.

Cu atît mai de admirat devine figura de căpetenie de oşti a eroului filmului care-i opune *„scroafei de fier"* a neamţului, *„cleştele"* rus, prin totala încercuire a acestui tăvălug de fier. Departe de a ceda iniţiativa, grupîndu-şi forţele pe flancuri, Aleksandr mută centrul luptei în spatele frontului inamic. Şi nu oriunde, ci pe gheaţa lacului Ciud.

De ce pe gheață? Întrebarea și-o pune și Eisenstein care reînvie trecutul numai după ce întotdeauna l-a cercetat cu pasiune. Suprafața lunecoasă avea să slăbească iureșul călăreților și avîntul era una dintre armele lor principale. Dar tactica cneazului mai ascundea un vicleșug: sub greutatea armurilor teutone, gheața nu va rezista. Și realizatorul auzea parcă aievea ambianța pe care trebuia s-o creeze, așa cum a consemnat-o hronicul: „Zgomotul sulițelor ce se frîngeau, zăngănitul de spadă – de parcă s-ar fi răscolit lacul înghețat. Nu se mai vedea gheața de atîta sînge și i-au tăiat oștenii ruși urmărindu-i, parcă, prin văzduh, iar ei n-aveau unde să se mai ascundă...".

Teribilă presiune trebuie să fi exercitat asupra artistului chemat să învieţuiască povestirile străvechiului letopiseț asemenea pasaje. Cum s-ar putea plasa cineastul măcar la înălțimea potențialului lor de sugestie și emoție? Cum să redai Bătălia de pe lacul Ciud, în același timp, credibilă și epopeic-supranaturală?

Eisenstein, care intenționa, inițial, s-o realizeze în decorul real al lacului pe care se petrecuse evenimentul, își amintea, mai tîrziu, cu melancolie:

„Gheața de pe lacul Ciud. Ce vastă întindere! Cît avînt! Cîte ispite plastice: iarnă rusească, cristalul sloiurilor, viscolul, vijelii, sănii pe zăpadă, bărbi și mustăți înghețate...".

Regizorul vizitase lacul în februarie, cînd apriga iarnă rusească era în toi. Dar filmările abia trebuiau pregătite, scenariul nici nu era terminat, turnajul putea începe abia în vară. În mod firesc, realizarea secvenței bătăliei pe gheață ar fi trebuit să beneficieze abia de gheţurile iernii viitoare. Tocmai de acest lucru se și temea Piotr Pavlenko cel mai tare, de tergiversări. Scriitorul nu uitase chinuita experiență a *Luncii Bejinului* căreia, în bună măsură, tocmai amînările îi

fuseseră fatale. Filmul acesta – gîndea coscenaristul – dacă era să fie terminat, trebuia să fie înscris pe peliculă dintr-o suflare, fără a lăsa „organelor" de viză și răspundere timp să mai intervină. Și dramaturgul i s-a adresat imperativ regizorului:

„Principalul e să n-o lungim prea mult! Simt că aveți o asemenea tentație, nu-i așa? Dacă e adevărat, vă rog în genunchi: n-o lungiți! Unul dintre factorii succesului este... să ne grăbim!"

Pavlenko știa bine ce spune. Dar problema era cum să te grăbești cînd iarna tocmai se terminase cînd filmările abia începeau? Pentru a înregistra pe peliculă bătălia de pe gheață, echipa ar fi trebuit, în mod fatal, să aștepte înghețul iernii anului 1939. Și chiar așa s-ar fi întîmplat – recunoștea, ulterior, Eisenstein – dacă tocmai în acest moment n-ar fi intervenit iscusința secundului său Dmitri Vasiliev. Planul lui era simplu: iarna să fie filmată în toiul verii. În anexele din Potîliha ale studioului „Mosfilm". Exista acolo o livadă de meri care ar fi trebuit sacrificată. Dar pe terenul ei, sub soarele torid de vară, înghețul urma să fie fabricat din imense cantități de cretă și sticlă.

Bătălia din livadă

Eisenstein își însușește receptiv proiectul, optînd astfel pentru „o iarnă în general", pentru una „esențializată în dimensiunile ei de sunet și lumină", a cărei formulă poate fi definită, lapidar, în contrastul dintre albul zăpezii și cerul vinețiu. Deși, din punct de vedere tehnic, echipei lui Nevski nu i se refuza nimic, cineaștii au știut să folosească sugestia în detrimentul recuzitei, reușind să transforme penuria de

mijloace într-o sursă de expresivitate artistică. Într-un articol publicat în aprilie 1939, Tissé explica iluzia cerului hibernal ca produs al substituirii unei perspective atmosferice ample printr-un cer coborît, obținut numai prin utilizarea filtrului oranj. Pur și simplu acesta fusese miraculosul mijloc prin care norii ușori de vară deveniseră amenințători, iar cerul dobîndise sobrietatea prescrisă de necesitățile secvenței.

Contrastul alb-negru se va converti în dinamica luptei, în duelul dintre albul teutonilor și furnicarul negru al pedestrașilor ruși. Toți figuranții bătăliei pe care operatorul avea s-o filmeze cu viteză redusă (8-12 imagini pe secundă) pentru a-i mări dinamismul, au fost din belșug presărați cu „promoroacă" din sare. Cît despre gheața lacului Ciud – formată din 17 tone de cretă! – era susținută prin pontoane pneumatice disimulate, în adîncul apei, aducînd cu baza invizibilă a unor iceberg-uri. În momentul în care scenariul prevedea ca gheața să cedeze sub povara cavalerilor teutoni, înarmați pînă în dinți, aerul pontoanelor trebuia evacuat și platforma de cretă „se sfărîma" sub copitele cailor cabrați de spaimă.

Nici un comentator n-a contestat vreodată autenticitatea acestei ierni din cretă, sare, pontoane pneumatice și un banal filtru oranj. Elocventă este reacția unui tînăr critic, Michel Mahéo[12], cu prilejul redifuzării filmului la televiziunea franceză, în mai 1986. Diagnosticînd un decalaj între maniera în care filmase Tissé *Greva* sau *Vechiul și noul* și fotografia lui *Nevski* care, la prima vedere, pare înghețată, „atît e de perfect de elaborată, de imperială...", criticul adaugă: „...Treptat-treptat și aproape inexplicabil, această perfecțiune rece sfîrșește prin a stîrni în spectator un freamăt emoțional. Poate că tocmai în asta consta magia...".

„Magia" a fost explicată de Eisenstein însuși cînd a precizat:

Noi n-am falsificat iarna, n-am „mințit-o". Nu l-am silit pe spectator să dea crezare unor țurțuri de sticlă, unor trișerii de teatru, unor detalii imitînd prost iarna rusească. Noi i-am luat iernii esențialul: dimensiunile ei de sunet și lumină, albul solului și mohorîrea cerului. Am luat formula iernii, unde nu aveam nevoie să mințim. Și am mai făcut ceva: ne-am vîrît bine în minte esența filmului. De aceea, nu iarna am interpretat-o, ci lupta! Am înfățișat lupta, nu iarna! Iarna a rămas prezentă numai în măsura în care să n-o poți distinge, prin nimic, de o iarnă adevărată...

Magia care-i obsedase pe înaintași, magia lui Eisenstein și Tissé, continua să-l urmărească și pe comentatorul revistei *Cinéma '86*. Fotografie „înghețată", „film-operă", și totuși... nimic desuet! Trec deceniile și nimeni nu îndrăznește să conteste fie și maniera conducerii actorilor, comportarea lor retorică. Fiindcă balada populară rusă, *bîlina*, întîlnea aici magnificența gestului liric și, împreună cu muzica, idealul spectacolului total.

Lui Eisenstein îi vine greu să recunoască, dar în raport cu cinematograful sonor, chiar la zece ani după apariția acestuia, el a rămas complet lipsit de experiență. Spre deosebire de subordonații săi din grupa de creație e singurul care n-a apucat, niciodată, să realizeze un film vorbitor! Firește, nu din vina sa, dar nu vinovatul mai conta acum, cînd filmul trebuia grăbit cu orice preț. „Aici ne-a venit în ajutor vrăjitorul Prokofiev!" – va scrie, mai tîrziu, plin de recunoștință.

Prokofiev i-a intrat în viață simplu, impunîndu-i-se fie și prin felul în care și-a spus numărul de telefon. Iată-l în transcripția grafică a memorialistului Eisenstein: „5! 10!! 20!!! interior 30!!!". Scandat, avea ritmul său, accente de

intonație, care-l impuneau memoriei. Pînă și numărul de telefon avea cadență, melosul propriu!

Colaborarea viitoare a cineastului cu Serghei Prokofiev avea să fie providențială tocmai fiindcă muzicianul își înțelegea sarcina, nu ca o acompaniere sau o ilustrare în dezvoltarea vizuală a imaginii, ci ca descoperirea echivalențelor pe plan auditiv a succesiunii de planuri cinematografice. Eisenstein era fascinat de capacitatea compozitorului de a *„auzi"* imaginea. „Pe ecran rulează filmul" – scria regizorul – „iar pe brațul fotoliului, tresărind nervos ca un receptor Morse, degetele lungi ale compozitorului se mișcă într-una, cu o infailibilă precizie. Prokofiev bate măsura". Prin această „bătaie de tobă cu degetele" – afirmă Eisenstein – compozitorul își însușește însuși principiul construcției secvenței. „A doua zi îmi va expedia partitura. Și muzica lui se va integra, cu același contrapunct sonor, structurii montajului meu, a cărui lege de construcție el a luat-o cu sine, odată cu răpăitul degetelor sale pe brațul fotoliului..."[13] În acest fel, dinamica secvenței se dezvoltă pe dublu plan, vizual și auditiv, imaginea și muzica se asociază în asemenea măsură, încît mișcarea devine una cu modulațiile sau cadențele comune planurilor și partiturii.

Într-o prefață la o biografie în versiune engleză a lui Serghei Prokofiev apărută tîrziu, în 1946, Serghei Eisenstein se declara uimit de rapiditatea cu care compozitorul descifra „legea" secvențelor pe care le avea de tradus muzical. Viziona în fugă, de maximum două, cel mult de trei ori, materialul montat, notîndu-și doar durata în secunde. Apoi își punea grăbit fularul, iar a doua zi, exact la ora 11.55, nici un minut mai devreme, dar nici unul mai tîrziu, „livra" muzica comandată. „Un material muzical în care toate componentele și accentele se împleteau perfect, nu numai cu

ritmul general al acțiunii episodului, dar și cu toate subtilitățile și nuanțele desfășurării montajului..." Muzica imaginii, muzica afectivă a peisajului sînt contopite în mod firesc în *Aleksandr Nevski* într-o armonie unică, prin strălucirea emoțională a muzicii.

Acest dar unic al muzicianului de a răspunde prompt propunerilor cineastului l-a ajutat pe Eisenstein să împlinească sfatul și dorința lui Piotr Pavlenko: să-și ia prin surprindere producătorul, predînd filmul înainte de termen. Răstimpul producției a fost redus nu numai prin mutarea filmărilor bătăliei de pe lacul înghețat în plină vară, dar a fost scurtat încă de trei ori pe parcursul turnajului, datorită lui Prokofiev și entuziasmului echipei. Fresca istorică din secolul al XIII-lea, superproducția despre luptele dintre novgorodeni și teutoni căpăta amploarea unui film care răspundea temerilor și întrebărilor moderne. Deja în Mongolia, pe malul unui alt lac cu nume turcit, Hassan, soldații ruși erau trimiși să înfrunte atacul nipon.

> Cît de mult aș fi vrut să pot experimenta în liniște, cu metodă și control, atîtea gînduri și dorințe acumulate, în anii de meditație asupra posibilităților cinematografului sonor. Dar salvele de pe lacul Hassan mi-au spulberat aceste idilice vise. Și eu, și întregul colectiv, mușcîndu-ne pumnii de ciudă că filmul nu-i gata, că nu putem să-l aruncăm, ca o grenadă, în obrazul hidos al agresorului, ne-am încordat puterile în tăcere...

În noiembrie 1938 „grenada" a fost aruncată. Aveam opt ani, în 1939, cînd am văzut filmul în sala arhiplină a cinematografului gălățean „Trianon". Mă urmăreşte peste ani atmosfera fremătînd de nerăbdare a publicului, luat de valul bătăliei de pe gheață, oftatul de groază în fața rîtului

„scroafei" teutone și apoi strigătele de încurajare cînd, într-un tîrziu, va pătrunde în imagine *„cleștele"* lui Nevski.

M-am întrebat, adesea, dacă Eisenstein știa ce scrisese Adolf Hitler însuși despre misiunea Cavalerilor Teutoni din secolul al XIII-lea și implicațiile ei moderne: „Dacă doream teritorii în Europa, aceasta nu era posibil, la urma urmelor, decît pe seama Rusiei. Noul Reich ar fi trebuit să urmeze din nou calea vechilor cavaleri ai Ordinului Teutonilor, pentru ca sabia germană să-i asigure plugului german glia și să dea astfel națiunii pîinea cea de toate zilele..." Ca și Eisenstein, Führerul german dăduse, și el, o valoare contemporană și exemplară aventurii teutone. Ca pentru Hitler, numai că în direcție inversă, exemplul și eșecul teuton aveau să se transforme în tonifiant moral pentru soldații ruși care apărau Moscova, în cel mai greu moment al războiului, la finele toamnei lui '41. Filmul acesta paradoxal le insufla celor din tranșee credința nestrămutată că blindatele germane, urmașele tacticii „scroafei" teutone, vor fi din nou nimicite între clești. Astfel că „grenada" eisensteiniană își îndeplinea misiunea de război, așa cum și-o împlinise și pe timp de pace, dînd certitudine și sens efemerei existențe umane...

Pe aripile vîntului
(Gone with the wind)

de David O. Selznick (1902-1965)

USA 1939. Regia: George Cukor, Victor Fleming și Sam Wood; Scenariul: Sidney Howard. Operator: Ernest Haller; Scenografie: William Menzies; Compozitor: Max Steiner; Distribuția: Clark Gable (Rhett), Vivien Leigh (Scarlett), Leslie Howard (Ashley), Olivia de Havilland (Melanie), Hattie McDaniel (Mammy), Butterfly McQueen (Prissy), Harry Davenport (doctorul Meade), Leona Roberts (soția sa), Alicia Rhett (India), Laura Hope Crews (mătușa Pittypat). Distins cu 9 premii Oscar pentru: cel mai bun film, regie, rol principal și secundar feminin, adaptare, scenografie, imagine, montaj și culoare.

Cu Scarlett O'Hara și lumea ei m-am întîlnit întîi în adolescență cînd, presat de anticarul care închiria romanul lui Margaret Mitchell cu ora, atît era de disputat, l-am devorat în cîteva zile și nopți. Tîrziu, apoi, după ce mă

afirmasem deja în calitate de comentator de filme, pe la sfîrşitul anilor '40, a ajuns şi la noi legenda succesului ecranizării cu Leigh şi Gable. De văzut am apucat s-o văd odată cu întreg publicul ţării, abia prin 1970, cînd a ieşit pe ecranele româneşti.

Mi-a rămas în amintire o vizionare de presă la care, chiar lîngă mine, se aşezase profesorul D.I. Suchianu. În întunericul proiecţiei, după ce am privit o vreme stupefiat etalarea a ceea ce găseam prost gust, am început să chicotesc la secvenţele care mi se păreau a se întrece cu gluma, spre iritarea vecinului meu, pe care-l iubeam, îl admiram pentru scrisul său incisiv şi în ruptul capului n-aş fi vrut să-l supăr. Dar era ceva în filmul semnat de Victor Fleming care mă exaspera şi trebuia să-mi consum furia într-un fel. Mai am şi acum remuşcarea pentru violenţa schimbului de păreri cu maestrul, eu încercînd să-i demonstrez cît de mărginit era filmul, el căutînd, dimpotrivă, să-mi atragă atenţia asupra „momentelor de frumuseţe". Dar vorbeam, parcă, limbi diferite...

Cea mai dezagreabilă întîlnire cu *Pe aripile vîntului* aveam s-o trăiesc, totuşi, un deceniu mai tîrziu, la televiziune. Tudor Vornicu, dinamic realizator al emisiunii duminicale „De la A la infinit", dorindu-şi o atracţie în lansarea acesteia, obţinuse aprobarea să transmită în serial faimoasa ecranizare a romanului. Cînd mi-a făcut cinstea să mă solicite pentru prefaţarea primul episod i-am mulţumit politicos, scuzîndu-mă în fel şi chip. Cum el insista, iscondindu-mi motivele refuzului, am comis imprudenţa să-i mărturisesc cît detestam această – după părerea mea – capodoperă a spiritului mediocru. În ochii interlocutorului meu am revăzut, atunci, scînteia de mînie din privirea lui D.I. Suchianu. Filmul încingea pasiuni!

Și cum Tudor Vornicu avea, oricum, nevoie de senzație în lansarea emisiunii sale, era decis să-mi folosească fie și absența. La sfîrșit de săptămînă mă deconspirase publicului ca detractor al unui film pe gustul milioanelor de spectatori și și-a continuat „campania" săptămîni la rînd cu comentarii de genul: „*Încă îl mai așteptăm pe Tudor Caranfil să ne explice ce nu-i convine la* Pe aripile vîntului" sau „*Pe Tudor Caranfil nu prea îl trage inima să ne lămurească ce-i displace la...*" etc. etc.

Mărturisesc că, inițial, eram decis să nu răspund provocării. Consideram popularitatea *Aripilor...* pe deplin explicabilă. Era nerealist să-i mă opun, așa cum la fel de nerealist ar fi fost să încerc să combat marele succes indian al vremii, *Vagabondul*. Mi se părea că a te împotrivi, mai ales la televiziune, unor asemenea triumfuri comerciale verificate pe plan universal, ar fi fost nu numai un război cu morile de vînt, dar și o lipsă de tact la adresa dreptului public la preferințe și la o cultură pe care n-aveam decît s-o cred măruntă, dar o constatam cu ochii mei, avea trecere chiar și la colegi dintre cei mai iluștri. La urma urmelor, poate eram eu cel care mă înșelam...

Am păstrat, așadar, rezervă, pînă ce un nou fapt m-a determinat să-mi reconsider poziția. Dornic să lanseze totuși dezbaterea pe care o premeditase, amfitrionul emisiunii „De la A la infinit" l-a invitat în fața camerelor TV pe filmologul Constantin Popescu. Acesta a susținut că ecranizarea cu pricina era o capodoperă universal recunoscută, contestată numai de cîțiva snobi. Se crease astfel o situație în care oricine ar fi îndrăznit să-și manifeste o distanță critică față de *Pe aripile vîntului* era, în mod fatal, complexat – cît despre mine rămăsesem unicul reprezentant deconspirat al „snobilor", printre care știam că se mai aflau mari

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

profesioniști ca Chaplin, King Vidor, John Ford. De dragul lor, dacă nu de-al meu, și de dragul acelor spectatori care, eram convins – îmi împărtășeau gustul, trebuia să mi-l apăr, cu riscul dezaprobării publicului larg.

Dar cum s-ar putea demonstra convingător că un film care, deși place, e oarecare, cînd, se știe, *„gusturile nu se discută"*? Am ajuns la concluzia că, pentru a fi eficace, o prelegere doctă de catedră n-ar fi folosit la nimic. Pentru a fi convingător trebuia să-mi vizualizez argumentele exemplificînd, pe viu, de ce în pofida unei strălucite distribuții și a unei montări cu grandioase investiții, filmul îmi lăsa impresia unei sărăcii flagrante a mijloacelor de expresie. Caracterul rudimentar al transfigurării artistice și stereotipiile trebuiau denunțate prin comparație cu valori vizuale autentice, decantîndu-le de non-valoare prin confruntări succesive.

De ce, de pildă, n-aș fi suprapus folosirea armatei de răniți din gara Atlantei cu cea a grupului griffithian al mamei veghindu-și copiii, pe fundalul bătăliei de la Gettysburg, așa cum fusese secvența filmată cu 20 de ani înainte de filmul lui Fleming, în *Nașterea unei națiuni*? În primul caz, spectatorului i se inculcă sentimentul ororii, epatat de cantitatea figurației; în cel de-al doilea oroarea e sugerată prin împletirea tragică dintre destinul individual și cursul învolburat ai istoriei, anvergura montării convertindu-se în viziune filosofică și imagine poetică. De ce nu i-aș dezvălui spectatorului însăși istoria realizării filmului, dirijat nu de un regizor, ci de un producător care, jucîndu-și ultima carte sub amenințarea unui crah, își dădea frîu liber instinctului comercial, însăilînd un repertoriu al efectelor facile de succes verificat? De ce n-aș fi folosit în demonstrație consternantul decalaj de stiluri dintre secvențele unuia și aceluiași film,

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

colos nevertebrat în care viziunea comercială a lui David O. Selznick se substituia unei minime ambiții artistice din partea regizorilor pe care acesta îi rulase succesiv: George Cukor, Victor Fleming și Sam Wood.

Mi-am dat seama că nu mai puteam să evit ieșirea în arenă, că trebuia să-i fac pe plac lui Tudor Vornicu, realizator pe care-l admiram, numai fiindcă a continua să tac echivala cu a flata, prin aparentă ignorare, gustul derizoriu, a întreține prin judecăți blînd-echivoce confuzia de valori adică, în ultimă instanță, a abdica de la responsabilitatea profesiei mele.

Pornind de la acest imperativ, a rezultat un montaj de cinematografie comparată pe care nu mă prea trăgea inima să-l predau spre difuzare. Perspectiva de a-mi ridica împotrivă cea mai largă categorie a telespectatorilor încă mă făcea să mă mențin în rezervă. O permisie a fiului meu, care în acea vreme își făcea serviciul militar, m-a decis definitiv. I-am arătat filmul pe care-l montasem, exprimîndu-mi îndoielile. Am citit în ochii lui atîta dispreț pentru scrupulele mele, încît a doua zi îl chemam pe Tudor Vornicu să-mi vadă „montajul". Mi-amintesc cu cîtă progresivă incitare l-a privit și cum mi-a răspuns, după o scurtă clipă de gîndire: *„În regulă, îl difuzez duminică".*

În fiecare emisiune „De la A la infinit" Tudor Vornicu era însoțit de cîte un *guest star* din aristocrația culturală a vremii. În duminica aceea s-a nimerit, ca invitată de onoare, poeta Ana Blandiana. La ora emisiunii mă aflam în fața televizorului urmărind, cu inima strînsă, prezentarea făcută de amfitrion pamfletului meu. După ultima imagine, Vornicu a întrebat-o, în direct, pe frumoasa poetesă: „Ei, ce părere ai?" și, spre norocul și ușurarea mea Blandiana a răspuns,

cu curajul care a caracterizat-o întotdeauna: „Înclin să-i dau dreptate lui Caranfil...". Mi-a părut rău că marele teleast n-a reușit atunci să-și ascundă decepția. Dar a avut, curînd, destule motive să se revanșeze, fiindcă, după trei-patru zile au început să curgă scrisorile în care – cum mă și așteptam – clocotea indignarea fanilor filmului, mesaje pe care colegul meu mi le preda cu ceremonioasă maliție și nedisimulată satisfacție. Eu eram însă încîntat de răsunetul stîrnit. Săptămîni de-a rîndul încă se mai discuta ca după cel mai senzațional meci de fotbal, despre controversa în jurul valorii „capodoperei" contestate și chiar cinci ani mai tîrziu, alături de scrisorile „întîrziate" ale telespectatorilor puteam citi în *Aurul filmului*, volumul profesorului Florian Potra că... „*Milioane de telespectatori români... după ce au ascultat comentariul critic la* Gone with the Wind, *l-au înfierat pe imprudentul redactor-detractor de la TV demonstrîndu-i incompetența, insensibilitatea, lipsa de înțelegere față de un film atît de agreabil și de agreat în masă* fiindcă" – așa cum continua autorul cărții – „publicul larg se simțise *lovit în însuși centrul vital al propriului său gust, al propriului său cerc de interese cinematografice...*" Mai mult chiar, în 1998, după aproape 20 de ani de la săvîrșirea „crimei", aflîndu-mă la institutul român de cultură și cercetări umaniste din Veneția, Călin Eduard Flore, un distins diplomat detașat acolo, mi-a reproșat dezolat diagnosticul meu referitor la celebrul film, destăinuindu-mi, spre marea mea încîntare, că fiul său îmi împărtășea, totuși, opinia.

Atunci însă, într-o primă fază, eram cam speriat în fața a zeci de scrisori ostile, cele mai multe dintre ele nesemnate. Un bucureștean care se recomanda, pitoresc, drept Vasile Cîrnat și care mă asigura că în 75 de ani văzuse, de la vîrsta de 3 ani, mii de filme, nu crezuse să-i mai fie dat să audă că

pe această planetă există un asemenea specimen de critic. Dezmeticindu-mă la nivel planetar am apreciat cu atît mai mult ponderația unui „grup de telespectatoare" din Vîlcea care-și exprimau doar nedumerirea *asupra criticilor cu totul neconvingătoare care pe noi, cititoare ale romanului, ne-au dezamăgit profund.* Același demers, laitmotiv în apărarea nu numai a filmului, dar și a romanului inspirator se regăsea în numeroase scrisori, în ciuda faptului că mă referisem explicit numai la ecranizare... Elisabeta Constantinescu din București remarca cu pătrundere: *Cred că, în mod paradoxal, tocmai farmecul cărții i-a făcut pe unii înzestrați la lectură, cu prea multă imaginație, să se entuziasmeze pentru filmul care le oferea o imagine a eroilor și intrigii, iar alții s-au lăsat duși de val, dintr-o solidaritate rău înțeleasă a publicului.* Existau printre „înfieratori" și partizani ai filmului care nu refuzau disputa. Unii contestau cu vigoare principala mea metodă de atac, comparația. *Procedeul* – aprecia Vasile Afloarei din Deva – *nu e nici elegant, nici de bună măsură. E ca și cum, pentru a defini un om, te-ai apuca să-l descompui și, prin comparație fragmentată să explici cum că nasul pe care-l are nu e cine știe ce pe lîngă nasul nu știu cui, care are așa și pe dincolo...* Rezervă cu privire la metodă, manifesta și Dinu Alexandrescu din Turnu Severin: *Valoarea unui film nu se apreciază privindu-i cu lupa cîteva secvențe izolate și comparîndu-le cu secvențe din alte filme (Comparaison n'est pas raison!). Un inițiat în materie privește opera în ansamblul ei și nu emite judecăți de apreciere influențat de o scenă sau două neizbutite...* Sigur că, în recursul la metodă, comparația putea fi bagatelizată dacă privea detalii exterioare de fizionomie, dar a afirma că un personaj e mai bogat sufletește decît altul sau că e dezvăluit mai amplu, îmi pare cu totul altceva. Parcurgînd asemenea scrisori, am avut totuși satisfacția să constat că și contestatarii mei recunoșteau existența în

„capodoperă" a unor *„scăpări"*... – cum se exprima un corespondent bucureștean care semna Entuziastul. *Scena reprodusă în care Scarlett încearcă să-l convingă pe Ashley să fugă cu ea e melodramatică și nereușită. Are dreptate T.C. și cînd afirmă că acest film nu se poate compara cu capodopera lui Griffith. Dar cine le-a pus alături? Superlativele care însoțesc difuzarea acestui film pot fi și de natură comercială, și așa chiar sînt, dar care reclamă ar putea aduce în săli atîtea zeci de milioane de spectatori? A declara un asemenea film banal, mi se pare prea mult...* *Filmul* – intervenea cu un alt argument bucureșteana Alexandra Săndulescu, *n-o fi el capodopera universală de care se vorbește, dar e clar că, la vremea lui, a însemnat filmul potrivit la locul potrivit.* Nici asta nu era chiar atît de sigur cînd *„vremea"* era a lui *Jezebel*, a *Fructelor mîniei* și chiar, peste numai un an, a lui *Citizen Kane.*

Tudor Vornicu care, inițial, se referea, săptămînal, în emisiunea sa, prin citate elocvente, la scrisorile primite, n-a mai avut, curînd, materie primă. Fiindcă, asemenea unui efect de recul, acestui prim val i-a urmat un al doilea de sens contrar. Un profesor din Suceava, Mihai Spătaru, s-a dezlănțuit în culmea vehemenței: Pe aripile vîntului *e o melodramă oarecare ca și* Rebecca *pe care ne-o bagă pe gît acum televiziunea... Mai bine vedeam* Ghepardul, *sau* Rocco și frații săi *sau* Război și pace. *Pervertim gustul tinerilor, de aia trec nepăsători pe lîngă adevăratele capodopere...* Din Cîmpina, Paula Popescu își exprima nedumerirea: *M-a bucurat cînd ne-ați împărtășit impresia despre* Pe aripile vîntului. *Mai demult l-am suportat greu la cinematograf și, recent, cînd se transmitea în episoade, croșetam sau fugeam în bucătărie să nu mai aud televizorul. Nu puteam să-mi explic de ce nu acceptam acest film care nu e nici de dragoste, nici de război. Sînt nevoită să spun ca toată lumea că acest film e capodoperă...*

O interesantă analiză socio-psihologică opera Constantin Deli din București: *Gustul publicului care pătrunde în sala de cinematograf pentru a se deconecta diferă de al celui care caută acolo cultura.* Iar după Emilia Russe din Luduș, Pe aripile vîntului *putea chiar să displacă estetic, dar să convină deconectării.* Acuma, despre ce fel de deconectare mai poate fi vorba într-un film neinteresant estetic? Este, oare, plictiseala, monotonia, sărăcia de idei, deconectantă?

Un alt corespondent, Tudor Anghel din București, i se adresa în termeni direcți și fără ocolișuri realizatorului emisunii: *Din discuțiile purtate în aceste zile am constatat că există mulți oameni cărora le e foarte limpede ce se întîmplă cu filmul acesta. Atît de limpede, încît li se pare ciudat că se mai poate naște o controversă de asemenea anvergură.* Pe aripile vîntului *nu e un film prost că o vrea Caranfil sau altul, ci fiindcă așa este el.* Așa m-am întîlnit pentru cea de a treia oară cu „Filmul filmelor", cu „giuvaierul Epocii de Aur a Hollywoodului". Abia mai tîrziu, în 1990, aflat în casa unor prieteni din Elveția, cuplul de cineaști Giselle și Nag Ansorge, mi-a căzut în mînă o carte care mi-a clarificat și ultimele nelămuriri. Era volumul de false „Memorii" ale lui David O. Selznick, celebrul producător al filmului, de fapt o culegere de scrisori și mesaje expediate de autor colaboratorilor din echipa de turnare a filmului *Pe aripile vîntului.* Aceste documente de lucru reproduceau nu numai atmosfera în care s-a lucrat acest film, succes născut din haos și confuzie, din credință fanatică și dintr-un complex de împrejurări norocoase, dar și identitatea adevăratului său autor: David O. Selznick...

Un faliment providențial

David O. Selznick nu era fiul unui O. De unde, atunci, acea inițială „O" cînd de la taică-său putea moșteni cel mult un „L" de la Lewis, cum îl și chema? Se pare că fiul și-a adăugat, în mod bizar, acest O. crezînd, nu se știe bine de ce, că insuflă mai multă respectabilitate. Sau, poate, ca să se dezică de tată, fiindcă bătrînul Lewis fusese victima unui răsunător faliment în lumea cinematografului, domeniu în care dorea și fiul să lucreze... Merita oare părintele un asemenea tratament?

Lewis Selznick (1870-1933), emigrant rus, distributor și impresar, pionier al producției de filme fusese, în 1912, director general la *Universal*, coorganizase *World Film* și în 1915 fondase *Lewis J. Selznick Entreprises Inc.* Își crescuse fiii obișnuindu-i să arunce cu banii. Myron, băiatul cel mare avea, la 20 de ani, asigurați cîte o mie de dolari pe săptămînă „de buzunar", adică atîta cît le-ar fi ajuns la 20.000 de șomeri pentru pîinea cea de toate zilele. Lui David nu-i dădea tot atît. N-ar fi fost educativ fiindcă era mezinul. Lui îi alocase săptămînal doar 700 și-i spunea „Cheltuie-i imediat, fiule, întotdeauna să te găsesc lefter!".

Băiatul avea părul ondulat și fața ovală, era stîngaci și miop și, deși părea sortit unei existențe mai mult decît confortabile, lucra în cinematograf de la 12 ani. Adolescența și-o petrecuse într-o casă-castel care număra 17 camere, aflată în marginea studioului care-i fura privirea dar, deși atras de meseria tatălui său, se pregătea pentru Universitatea Yale unde trecuse chiar cea mai mare parte a examenelor de

admitere. Purta cămășile cu guler răsfrînt și se complăcea într-o ținută sportivă, era vesel, fermecător și arogant.

Cînd a intervenit falimentul răsunător al tatălui său s-au isprăvit nu numai banii, ci și traiul în stil mare. Chiar că ajunseseră lefteri! Locul vilei cu 17 încăperi îl luase un apartament modest de trei camere într-o suburbie și în locul „hergheliei" de Rolls-Royce (cum o denumea David într-un manuscris) cei doi tineri au cunoscut înghesuiala metroului. Încercînd să suplinească pe cît putea legiunea servitorilor concediați, mama bucătărea de dimineață pînă seara în timp ce mai toate bunurile personale ale familiei, lucruri la care țineau sentimental, erau puse sub sigiliu. Un asemenea șoc ar fi putut demoraliza orice start în viață. Dar bătrînii știau ce-i sărăcia din proprie experiență, iar tinerii erau gata s-o învingă. Myron s-a dedicat imediat unei noi profesii, cea de agent, încercînd să-și ia revanșa prin stoarcerea de la studiouri a unor sume cît mai grase, în timp ce David a apucat alt drum. Dorind să aducă numele familiei din nou în strălucirea proiectoarelor cinematografice, a optat pentru îndeletnicirea de producător a tatălui său.

Nu dintr-o dată, ci trecînd prin șovăieli și înfrîngeri pînă să se clarifice. Lipsit de panașul studiilor de la Yale, se mulțumise să frecventeze cursuri serale de filozofie, istorie și literatură la Universitatea Columbia. Știa că familia aștepta de la el să-și găsească rapid o sursă de venituri, dar un loc de conțopist pe undeva nu i-ar fi convenit. S-a gîndit întîi la o editură care să revoluționeze distribuția de carte la nivel național. Și-a dat seama curînd că necesitățile de capital îi depășeau ideile. Un proiect de vînzări de terenuri a trebuit abandonat și el. Pînă la urmă a revenit pe terenul cunoscut, cinematografia, izbutind să reunească ceva capital pentru o

producție, *Roulette*, film de buget modest jucat, însă, exclusiv de vedete! E drept că cele mai multe dintre ele nu fuseseră angajate decît pentru o oră și abia dacă se vedeau în vreun cadru prizărit, dar... figurau pe afiș! Totul costase o nimica toată – 17 mii de dolari – bani ușor de recuperat și, astfel, cartea de vizită a producătorului era gata tipărită.

Fratele său, Myron, încerca să-i găsească o slujbă la *Metro Goldwyn Mayer*. Un bun prieten, director în studio, Harry Rapf, se arătase amabil. David i-a solicitat să-i acorde o probă de 15 zile pentru 75 de dolari săptămîna.

A doua zi însă Harry i-a comunicat, dezolat, că la propunerea sa magnatul Louis B. Mayer ripostase fără drept de replică: *„N-am chef să am un Selznick în studio"*. Inițiala O pe care și-o adăugase tînărul David nu-l impresionase. Dar Mayer nu era singurul patron al studioului. Atotputernic la MGM era Nicholas Schenck, care-l cunoscuse pe David cu cîțiva ani în urmă, în toiul unei dispute cu Lewis Selznick pe tema achizițiilor drepturilor de ecranizare ale piesei de teatru *Ben-Hur*. David avea 18 ani și asista la discuție. Într-o proastă inspirație, tatăl îl solicitase ca arbitru al controversei și băiatul, care abia aștepta să-și afirme independența, i-a dat dreptate fără șovăială adversarului. Flatat Schenk l-a consolat pe învins: *Vezi ce fecior ai? Uite cît de matur judecă...* și întors spre David, i-a zis într-o doară: *Băiete, dacă te pomenești vreodată la ananghie, să vii la mine...*

David chiar că se afla la ananghie, dar avea să-și mai amintească marele patron de îndepărtata întîmplare? La biroul lui Schenck, străjuit de cerberi, era greu de ajuns. L-a pîndit... la bărbier! I-a sărit în față și i-a amintit de incidentul cu *Ben-Hur. Măcar o dată* – povestea mai tîrziu David – *a ținut minte Schenck ceva!* I-a oferit proba de două săptămîni pe care și-o dorea și i l-a încredințat tocmai pe Harry Rapf ca

monitor. Cel mai tînăr Selznick şi-a început activitatea cu seriozitate şi curaj. La 15 octombrie 1926, abia angajat, trimitea conducerii următorul raport:

> Am avut privilegiul să iau parte, acum cîteva luni, la două proiecţii private ale unui film care se numără printre cele mai importante făcute pînă acum, *Crucişătorul Potiomkin.* Nu aspectele comerciale sau politice ale filmului le ridic aici, dar voi spune, pur şi simplu, că filmul e o capodoperă. Cum tehnica sa e absolut nouă, cred că ar fi benefic dacă el ar fi studiat în firma noastră, aşa cum artiştii plastici îi studiază pe Rubens şi Rafael.
>
> Filmul nu are personaje în sensul individual al termenului, nici măcar nu e filmat în studio, dar e pasionant. Felul însufleţit şi realist în care redă un fragment de istorie e mult mai interesant decît ar fi putut-o face orice film de ficţiune, şi asta din pricina geniului producţiei şi realizării (compania noastră ar trebui să se gîndească la asigurarea colaborării realizatorului, un tînăr rus pe nume Eisenstein). În treacăt fie spus, tipurile personajelor şi absenţa machiajului sînt remarcabile, ca şi imaginile încîntătoare care alternează cu scenele dramatice de un realism crud.
>
> N-aţi vrea să vă procur o copie?[1]

Nu ştim dacă Rapf a cerut copia, dar *Crucişătorul Potiomkin*, primit iniţial cu indiferenţă în URSS, criticat chiar, a găsit la puţin timp după premieră şi înainte de faima sa europeană un fan entuziast la Hollywood. Să fi avut recomandarea lui David vreun rol în oferta ulterioară pe care i-a făcut-o MGM-ul lui Eisenstein, pusă pînă acum de istorici exclusiv în legătură cu vizita în URSS a cuplului Pickford – Fairbanks? Rămîne de cercetat în continuare...

Întrebările fundamentale: ce? de ce?

Probabil că tocmai asemenea neobișnuite și temerare vederi, de incontestabilă competență, l-au impus studioului pe tînărul Selznick, care nu uita totuși că avea în fruntea companiei un dușman redutabil, pe temutul Louis B. Mayer. Trebuia să-l neutralizeze și a făcut-o printr-o mișcare fulgerătoare. Două luni mai tîrziu, la revelionul organizat de funcționarii studioului, o tînără i-a atras atenția. Prin ce? Eu cred că numai prin nume. O chema Irene Mayer și era durdulie, cu trăsături aspre, masculine. Dar era fiica mezină a lui... Louis B. Mayer, cel care, deși nu-și dorea un Selznick în studio, a fost nevoit să-l accepte... în familie! E drept că puternicul personaj, vulnerabil numai ca tată, a rezistat înverșunat patru ani înainte de a-și da consimțămîntul, dar căsnicia, deși din interes, a durat 18 ani...

Și iată-l pe ginere călare pe situație, autoritar, coleric și fermecător, un tînăr de viitor pentru care profesia înseamnă mult mai mult decît pentru restul colegilor săi. E producător, *dar cîți știu cu adevărat ce înseamnă asta?* – se întreba într-o conferință ținută la 1 noiembrie 1937 în fața unui grup de studenți în cinematografie. Le spunea atunci că, dacă există cursuri de scenariu, regie și operatorie, ar fi logic și de dorit să existe și unul de producție. Cu acest prilej remarca și cît sînt de puțini cei decișii să se lanseze în această profesie. Cauza rezidă, poate, în faptul că producția necesită cunoștințe în prea multe domenii, că studenții unui asemenea curs ar trebui pregătiți nu numai în procesul producerii filmului, dar și în cel al distribuirii și exploatării sale. În unele

companii, producătorul este însărcinat unilateral cu dirijarea creației și n-are nimic a face cu problemele comerciale.

„Criticii de film și scriitorii" – continua el – „comit constant eroarea de a confunda funcțiile realizatorului cu cele ale producătorului. Ca urmare poți vedea producătorul investit cu merite care s-ar cuveni realizatorului și viceversa. Dacă totuși un Frank Capra reușește să facă față ambelor funcții, asta se întîmplă datorită faptului că este nu numai un realizator capabil, dar și un om cu simțul afacerilor. Marea primejdie este că, tot cufundat în film, fiind zilnic pe platou sau la masa de montaj, realizatorului nu-i mai rămîne o viziune de perspectivă asupra ansamblului filmului, asupra coerenței scenariului, spectacolului, ca să nu mai vorbim de cea comercială. Frank Capra însuși mărturisea că, dacă ar fi avut lîngă el o minte lucidă care să-l consilieze, ar fi putut remedia multe din defectele filmului *Orizonturi pierdute*. Abilitatea sa de a modera costul filmului era strict legată de competența, de discernămîntul și aptitudinea de a decide pe platou dacă secvența *e* cea dorită sau mai trebuie așteptată prima proiecție pentru ca să-și dea seama. Chit că atunci va fi prea tîrziu..."[2]

Cît despre producător, în concepția lui Selznick el ar trebui să poată răspunde întrebărilor fundamentale *Ce?* și *De ce?*, ar trebui să fie capabil să se așeze la biroul său pentru a scrie o scenă și, dacă îl critică pe realizator, să-i spună nu numai *Nu-mi place!*, dar să-i și descrie planul în propria-i viziune sau cum l-ar remonta. *Prin „remontare" nu înțeleg manipularea fizică a peliculei, ci ca în sala de proiecție, unde se face azi esențialul montajului, să spună: „Tai 60 de fotograme de acolo" sau „să-mi pui planul prins din unghiul acela..."*[3].

În ce privește alegerea echipei, Selznick preciza că mai importanți chiar decît vedetele sînt realizatorul și scenaristul,

de ei, de buna lor alegere depinzînd, în ultimă instanță, reușita filmului.

Captivantă prelegerea dovedea un mod avansat, pentru epoca dată, de a-și privi profesia. Dar ceea ce nu le-a mai spus conferențiarul studenților era că, în clipa aceea a fi producător însemna, pentru dinamicul Selznick, înainte de toate, a promova idei și personalități. Iar... *un producător nu poate găsi și crea noi personalități, decît dacă posedă răbdare, bani pentru cheltuielile sale generale și autoritate suficientă pentru a nu se lăsa influențat în judecățile sale.* Așa era Selznick la începutul anilor '30, cînd a fost primul producător hollywoodian care a îndrăznit să treacă separat pe generice numele realizatorilor, în semn de recunoaștere a contribuției lor ca autori...

Cheia succesului: răbdare și... bani!

Căutarea valorilor era una dintre preocupările constante care-l animaseră mereu. La 18 iulie 1930, de pildă, îi expedia următorul raport lui Schulberg, directorul general al studiourilor de pe coasta de vest:

Am putea să ne asigurăm colaborarea lui Dashiel Hammet, înainte ca el să plece în străinătate. H. a produs recent senzație în mediile literare prin romanele Șoimul maltez *și* Recolta roșie. *După părerea mea... el ar putea crea ceva cu totul nou pentru noi. Aș sugera să scrie o poveste polițistă pentru Bancroft... Hammet a fost detectiv privat timp de mulți ani înainte de a se apuca de scris.*[4] Contractul sugerat de Selznick a fost încheiat și mulțumită lui a intrat în lumea cinematografică viitorul dramaturg al lui *Străzile orașului* (1931).

În ianuarie 1933 se declara pasionat de propunerea de angajare a unui oarecare Fred Astaire. „*Dacă e fotogenic, ar*

putea fi o afacere de aur!" – i-a scris regizorului Mark Sandrich. Și continua: *Astaire e unul dintre marii artiști ai zilei: actor magnific destinat poate să ajungă, după Leslie Howard, cel mai seducător bărbat al teatrului american și neîndoielnic cel mai bun june-prim al comediei muzicale americane.* De notat perspicacitatea cu care Selznick îi aprecia lui Astaire, înainte de toate, calitățile de actor și abia apoi pe cele confirmate deja de dansator. Două săptămîni mai tîrziu i se adresa în aceeași problemă, asistentului său Philip Siss: *Luați măsuri pentru ca direcția să vadă probele lui Fred Astaire. Deși șovăi, cred că în ciuda urechilor sale enorme și a bărbiei urîte, farmecul atît de puternic pe care-l degajă în aceste cîteva probe m-ar îndritui să-l văd ca vedetă a comediei muzicale a lui Brock, căruia aș dori să-i cunosc opinia. Deși, chiar dacă s-ar împotrivi, tot partizan al angajării sale aș rămîne...*

Astaire a fost angajat la MGM unde a debutat cu o apariție episodică, dar strălucitoare, în filmul *The Dancing Lady* (care avea să fie difuzat în România sub titlul – șoc *Venus dansează*).

Pe Ingrid Bergman, el, David, a adus-o în America și i-a urmărit, atent, integrarea în viața studioului. La 15 august 1938 îi scria secretarei sale literare Katharine Brown:

Pentru Bergman aș fi interesat, chiar dacă n-ar putea debuta decît anul viitor, ceea ce ar fi la drept vorbind un avantaj, fiindcă în acest interval ar putea învăța intensiv engleza [...] Dar ar fi bine s-o atenționați că ea chiar în Suedia nu era vedetă pentru că, pe afișul lui *Intermezzo,* vedetele erau Gosta Stevens și Gustav Molander. M-au trecut fiori reci la gîndul că poate ne-am înșelat tratînd cu ea. Poate că fata pe care o căutam era Gosta Stevens?

Fiindcă îi plăcuse filmul suedez, Selznick cumpărase, cu toptanul, din Suedia, nu numai actrița, ci și scenariul lui

Intermezzo. „*Am cumpărat filmul crezînd că-l voi putea reface, cu o bună distribuție și o regie măcar la fel de bună ca a lui Molander, accelerînd un pic ritmul – lent pentru un public anglo-saxon – mai ales în partea intrigii amoroase.*" – explica, într-o scrisoare.[5]

O altă achiziție cu fericit viitor a lui Selznick a fost un tînăr dialoghist de 25 de ani, un anume Joshua Logan, promovat ca secund. Intuise în realizatorul de mai tîrziu al lui *Camelot* o adevărată personalitate. Ca să-l liniștească pe titularul regiei că-și va păstra autoritatea asupra echipei, i-a interzis noului venit să dea indicații actorilor, deși îi păstra dreptul să pună în discuție indicațiile regizorului, numai nu în prezența echipei. *Sînt convins că vă veți arăta sensibil la opiniile sale* – i-a scris lui Richard Boleslawski, regizorul titular. Pe Marlene Dietrich a smuls-o din orbita lui von Sternberg, pe care nu-l admira cîtuși de puțin. Cu prilejul angajării, i-a solicitat o întrevedere unde nu i-a spus lucruri tocmai plăcute. Arătase lumii că e frumoasă, dar nu izbutise încă să dovedească (*poate nici n-avusese prilejul*, strecurase Selznick insidios) că poate și emoționa. Demonstrase în *Dorință* că e în largul ei în comedie, dar nu storsese încă lacrimile publicului.

Trufașa Marlene, pe care Sternberg o impusese ca vedeta melodramelor sale, nu s-a supărat. A răspuns că de ani de zile aștepta să i se dea prilej să arate de ce e capabilă. A fost de acord și cînd noul patron a sfătuit-o să nu se mai preocupe de unghiul în care e filmată, fiindcă e frumoasă din orice unghi ar fi prinsă. S-au despărțit prieteni, dar Selznick i-a scris lui Boleslawski, cu care actrița avea de turnat *Grădina lui Allah*, să nu-i pese de dificultățile pe care Dietrich – după cum îi mergea buhul – le face pe platou, s-o dirijeze cu mînă forte „ca pe o debutantă" și adăuga

amenințător, mai tîrziu, chiar în timpul filmării, ca să fie clar: „*N-am să adaug alte sute de mii de dolari la un buget și așa fabulos, pentru a mă adapta fanteziei ei. Am să scot filmul așa cum l-a interpretat!... Să nu pretindă că înțelege mai bine decît mine scenariul. Să se mulțumească să-și facă treaba. Pentru treabă, nu pentru altceva, e arhi-plătită!*". Era cu totul indispus de comportarea Marlenei și poate că avea dreptate cînd, în iunie 1936, i se adresa din nou regizorului: „*E absurd să ceară coaforului să se precipite, între două filmări, să-i aranjeze la loc o mică meșă, în vreme ce în fundal se văd palmierii scuturați de vînt. Un pic de realism nu i-ar strica acestei mari frumuseți [...] Ea acordă atîta atenție coafurii sale, că unele scene pierd întreaga realitate și pare că poartă perucă. Culmea ridicolului e atinsă în scena patului care devine practic inutilizabilă, fiindcă, cum nici un fir nu-l depășește pe celălalt, nu poți să crezi că ai în față o femeie chinuită și îngrijorată...*"

Războiul din familie

D.O. Selznick nu numai că știa să găsească talente, dar nu ezita să intervină pentru a preveni eșecuri, așa cum o arată un raport trimis lui Schulberg la 2 februarie 1931. Cu cîteva luni înainte, în octombrie, fusese anulat contractul cu Serghei Eisenstein pentru adaptarea cinematografică a faimoasei *Tragedii americane* de Theodore Dreiser. Maestrul rus încercase să redea textului încărcătura de subversiune pe care o ascundea romanul; patronii studioului nu-și doreau însă mai mult decît o poveste despre amorul vinovat dintre un băiat și-o fată. Cum autorul lui *Potiomkin* nu se îndura să altereze subiectul, studioul l-a solicitat pe Joseph von Sternberg, ceea ce a provocat nu numai revolta leoninului Dreiser, dar

și o scrisoare indignată trimisă de David lui Schulberg. Selznick, care detestase mereu cinematograful lui Sternberg, ale cărui filme le găsea – cum îi scrisese odată regizorului Boleslawski – *reputate pentru scenariile și dialogurile jalnice*, avertiza:

> Sînt complet dezamăgit de adaptarea *Tragediei americane* așa cum au realizat-o Sternberg și Hoffenstein (poet și umorist care colabora la scenariu), mai ales de prima ei parte... – Mai bine ar fi să-l lăsăm pe Joe să facă un succes sigur și clar și să încredințăm *Tragedia* altui realizator...
> Nu e Sternberg omul pentru filmul ăsta. N-ar fi în stare să abordeze subiectul cu cinstea necesară, să aibă simpatia, înțelegerea, toleranța pe care o cere povestea. Joe a triumfat în genul de bulevard, cu personaje evident false în situații complet false. El a constrîns publicul să înghită lucruri pe care în mod normal inteligența le-ar fi respins, mulțumită unor trucuri strălucite. În ce privește *Tragedia*, dacă publicul nu înțelege evoluția psihologică a băiatului clipă de clipă, dacă nu crede orbește în adevărul poveștii, dacă nu se vede în fața unei pagini de viață, totul e compromis. Or, în toată opera lui Joe, nimic nu arată că ar fi în stare de așa ceva. Prima sa încercare de a o adapta întărește această teamă: nu-l cunoaștem pe băiat, nu-l iubim, nu-l suportăm, cu atît mai mult nu-l înțelegem, iar celelalte personaje sînt de o insuportabilă falsitate...

În 1929, cînd Schulberg pleca în Europa, Selznick devenea pentru cîteva luni șef ad interim la Paramount. David afirmă că l-ar fi întrebat pe Lasky, patronul, ce se întîmplă cu predecesorul său care îi deschisese, cu ani în urmă, porțile societății și i s-a răspuns că acesta fusese avansat. Dar constatînd reacția vehementă a lui Schulberg care *„din acea zi n-a mai vrut să-mi vorbească"* îl asigura, inocent, că nu va

accepta niciodată să ia postul celui care-l angajase. L-a luat totuși și l-a ținut autoritar pînă în 1931 cînd și-a înaintat demisia. De ce demisionase? Fiindcă *sistemul producției pe bandă îmi părea absurd. Trebuia sfărîmat pe baza unor mici unități de producție.* S-a „restructurat" într-o asociație de producție, cu Lewis Milestone – care aducea cu sine gloria unor filme ca *Nimic nou pe frontul de Vest* și *Prima pagină* – și a creat alte două unități care ar fi trebuit să fie conduse de Ernst Lubistch și King Vidor.

Înfuriat, Louis B. Mayer a ordonat tuturor companiilor sale de distribuție să boicoteze filmele lui Selznick. Socrul lui David se temea că, dacă acești independenți ar fi fost încurajați, marile studiouri s-ar fi destrămat, fiindcă toți producătorii și realizatorii ar fi dorit să-și improvizeze propria lor unitate. Teoretic, Mayer avea dreptate, dar ginerele său a izbutit să-l contamineze de entuziasm pe președintele RKO, care-și angaja societatea în finanțarea și distribuirea a șapte filme independente pe an.

De ani de zile vroia să realizeze *A Bill of Divorcement* (*Motiv de divorț*), o dramă despre un pacient eliberat dintr-un ospiciu care se întoarce la soția sa pentru a-și cunoaște fiica. Mogulii studiourilor îl respinseseră mereu, pentru că demența era un subiect tabu în cinematograful epocii. Acum, ca „patron", acesta a fost primul scenariu pe care-l achiziționa și-l încredința amicului său George Cukor.

Cei doi, Cukor și Selznick, erau nedespărțiți, adesea chiar luați unul drept celălalt, într-atît semănau fizicește. O fotografie îi arată chiar îmbrăcați la fel. Poartă aceeași pălărie și sacou, doar cravata diferă, ceea ce denotă gusturi apropiate, dacă nu chiar frecventarea aceluiași croitor. Pentru a pătrunde pe piață cu un film atît de neobișnuit ca *Motiv de*

divorț, le trebuiau vedete. Aveau nevoie mai ales de un chip feminin nou, care să producă delirul publicului. După îndelungate căutări, s-au oprit asupra Katharinei Hepburn care stîrnise o impresie puternică pe scenele new-yorkeze.

Cînd tînăra actriță, în vîrstă de 25 de ani, apăru pe platourile RKO, și mai ales cînd chipul ei fu proiectat în grosplan pe ecran, o decepție cumplită cuprinse pe toată lumea: *„Ce cap de cal!"* – mîrîiau funcționarii studioului. Abia cînd filmul a ajuns să fie prezentat în public, se mai îmblînzină spiritele. Iar după premieră, izbucni entuziasmul.

În acea perioadă în care țara extenuată de criză aștepta capătul făgăduit al tunelului, studioul *Metro Goldwin Mayer* se distingea prin veleitarismul evadării și deconectării de la realitate. Cînd Selznick s-a revoltat împotriva happy-ending-ului standard, colegii l-au privit chiorîș. Într-o dispută cu ilustrul producător Spyros Skouras, viitor președinte al companiei XX Century Fox, care contesta sfîrșitul tragic al filmului *A Star is Born* (*S-a născut o stea*), David denunța ofensiv *tipul de comentariu despre film care datează de 20 de ani și pe care, după părerea mea, nimeni nu-l mai poate susține cu seriozitate azi.* Și se declara gata să-i înșire lui Skouras cel puțin 50 de filme de succes cu final tragic: *Afirm că cinematografia a atins stadiul în care publicul pretinde finalul corespunzător al poveștii, fie că e fericit sau nu. Dacă există încă în profesia noastră cineva care nu e conștient de asta, are timpul s-o facă... Am văzut producători ruinîndu-se fiindcă, în loc să-și urmeze propriile convingeri, au urmat prejudecățile cîtorva exploatanți ignoranți...*

David O. Selznick, care fusese traumatizat de falimentul tatălui său avea de gînd, ca director, să joace tare. Deși dispunea de un buget foarte redus, dorea să scoată cu el cît mai multe filme. *Am căutat să reduc la minim devizul micilor*

producții pentru a putea investi ceva mai mult într- un film de ambiție. „Ambiția" a fost *King Kong*. Dar în 1933, pretențiile financiarilor la controlul producției i-au părut lui Selznick jignitoare în raport cu competența pe care o dovedise. Nu suporta să fie dominat. Și-a înaintat demisia și a pornit spre alt liman.

Înfuriat de tirania pe care și-o exercitau alții asupra lui, nu mai simțea cît de tiran devenise el însuși, sau nici nu-i păsa de asta. În 1937 dorise să-l angajeze pe John Ford. Dar nu să-l lase pe maestrul la care rîvnea să-și aleagă singur subiectul, *„unul din acele scenarii necomerciale pe care l-am turna doar din cauza entuziasmului său"*, ci să i-l aleagă el, David, lui Ford!

„Nu cred că ne-am putea permite un film din cauza pasiunii pe care un realizator ar face-o pentru subiect și dacă asta înseamnă să ne lipsim de Ford, voi furniza imediat un regizor la fel de bun..." – îi scria la 29 iunie 1937 partenerului său Whitney. Selznick era eventual dispus să recunoască faptul că Ford era unul dintre cei mai mari regizori ai lumii, dar *dacă-i privim cariera în amănunt, constatăm că pe lîngă un film important ca* The Informer, *care nici nu poate fi calificat drept mare succes financiar, și alte două filme bune care au mers (*Patrula pierdută *și* Tot orașul vorbește*), vom găsi eșecuri răsunătoare ca* Maria Stuart *și* Revoltă la Dublin.

Urmărea în amănunt fiecare film pe care-l producea, neasigurîndu-le colaboratorilor minima exprimare a propriei creativități. În mai 1937 i se adresa astfel operatorului James Wong, referitor la *Prizonierul din Zenda*: *În ce privește scena terasei, sper ca decorul să vă permită o bună fotografie care să dea caracter idilic scenei de amor din pădure și din apropierea lacului. Contez pe dumneata să nu dai un aer teatral exterioarelor montate pe platou și să ne oferi o adevărată fotografie nocturnă care, fără să înece*

personajele în umbră, să fie destul de luminoasă pentru a permite să se poată citi expresia feței.

Perfect convins că universala sa competență se extindea și în muzică, în 1937 mărturisea că a rupt legătura sa cu Max Steiner, fiindcă acesta refuzase să compună o „muzică à la Disney", adică să comenteze secvență cu secvență, pe măsura finalizării lor, acțiunile actorilor, ci îi pretindea compozitorului înainte de a porni la lucru, vizionarea întregului film. *Cred că scopul muzicii este să susțină discret crearea atmosferei fiecărei scene, fără ca publicul să simtă că o ascultă...* Era mîndru că a fost primul producător de la Hollywood care a folosit muzica pe sub dialoguri *„în scopuri dramatice". Muzica* – spunea Selznick – este *o mină de aur pentru crearea emoției.*

În relațiile cu critica era extrem de sensibil la tonul cronicilor, dar dacă opțiunile îi erau contestate, mergea la rîndu-i, pînă la negarea violentă nu numai a dreptului la opinie al „vinovatului", dar și a locului său în organigrama redacției. La 7 decembrie 1937 i se adresa pe un ton ultimativ prietenului său Luce, directorul magazinelor *Time*, *Life* și *Fortune*, să-i încredințeze altcuiva responsabilitatea cronicilor la filmele companiei sale, *„cuiva care simte ceea ce au nou, care posedă o idee corectă a valorii lor ca divertisment și... care n-are veleitatea scrierii de scenarii...".*

Afișa, în schimb, un enorm respect pentru părerile publicului. Organiza avanpremiere cu spectatori neavertizați cărora le analiza minuțios răspunsurile la chestionare. Filmele erau definitivate numai după studiul atent al observațiilor acestora. La *Aventurile lui Tom Sawyer* l-a pus pe gînduri reacția publicului la secvența din peșteră. I-a scris, la 8 ianuarie 1938, lui Norman Taurog, regizorul filmului:

Am ajuns la concluzia că (secvența) e prea oribilă pentru copii nu prin aspectul ei melodramatic, ci din alte două cauze: apariția liliecilor, cu oroarea pe care o provoacă aceste animale zburătoare, și modul strălucit în care dvs ați realizat ideea mea despre criza de nervi a lui Becky. N-am îndepărtat întreaga secvență. Am lăsat-o pentru proiecția de seară, mulțumindu-mă doar s-o scurtez și dacă reacția va rămîne aceeași, o s-o tăiem apoi. Cum scena de isterie o consider apogeul filmului, am studiat-o cu îndoită grijă și am ajuns la concluzia că ceea ce șoca nu era decît un grosplan al lui Becky, într-adevăr oribil, scuturată de un hohot de rîs isteric, în care arată mai mult a vrăjitoare decît a fetiță. L-am tăiat cu regret. Am studiat țipetele cu de-amănuntul – durată, volum, direcția din care vin și cum sînt lansate de Becky – și sper că ele cîștigă în eficacitate în măsura în care nu-s gratuite...

Pe cînd eram copil de 6-7 ani, am văzut și eu filmul lui Taurog și singurul lucru care mi-a rămas în amintire din acel Tom Sawyer au fost liliecii și țipetele lui Becky Aș fi fost, azi, mai sărac în amintirile mele cinematografice, dacă foarfeca lui Selznick n-ar fi intrat cu atîta moderație în funcțiune. O făcea însă astfel, fiindcă ideea îi aparținuse, în destule alte cazuri greșea cînd instaura un despotism care excludea replica.

În anii '30 D.O. Selznick făcea parte, ca producător independent, din concernul United Artists, iar 1937, momentul cînd începe povestea noastră, îl găsea, în sfîrșit, patron al propriei sale companii. Izbutise s-o edifice grație faptului că și-l cîștigase ca prieten pe chipeșul miliardar Jack Whitney care făcea parte din aristocrația bancară a Coastei de Est. Acesta i-a devenit mai mult decît protector, partener de afaceri, insuflîndu-i curaj printr-un nelimitat sprijin financiar.

Cu ajutorul puternicului amic se instala în 1935 chiar în coasta studiourilor socrului său, pe terenurile R.K.O. Își conducea dominator noua societate, care-i și purta numele, terorizîndu-și subordonații printr-o ploaie de referate și note administrative cu valoare de ucaz.

Mulțumită însă acestui sistem al „ordinelor de zi", s-a putut reconstitui minuțios istoria unor filme importante pentru industria cinematografică, precum *Grădina lui Allah*, *Rebecca* și mai ales *Pe aripile vîntului*.

Păcatele se plătesc...

Cînd Kay Brown, asistenta celui mai dinamic producător al Hollywoodului, termină de citit, la New York, șpalturile enormului roman scris de o anume Margaret Mitchell din Atlanta, a fost convinsă că are în mînă cheile spre o mină de aur. *„Cartea m-a încîntat!"* mărturisea ea chiar din primăvara lui 1936, cînd America încă nu descoperise farmecul amplei epopei sudiste, iar numele autoarei nu le spunea absolut nimic, nici măcar specialiștilor în literatură. Margaret Mitchell fusese o tînără fragilă și vulnerabilă, o romantică de pe altă lume – atestau, mai tîrziu, cei care o cunoscuseră, deși biografia ei nu împinge spre o asemenea concluzie. Dimpotrivă, ea pare foarte bine adaptată lumii în care trăia. Văzuse lumina zilei în Atlanta odată cu începutul de secol, într-un oraș care mai purta încă amintirea Războiului civil și a umilitoarei „Reconstrucții" impuse de la Washington, evenimente petrecute cu numai un sfert de veac în urmă, ale căror ecouri reverberau încă. Fotografiile înfățișează un copil cu ochi inteligenți și frunte înaltă făcută parcă să

depoziteze legendele învinșilor, frustrările Sudului. A povestit spre sfîrșitul vieții, într-un interviu:

> Era o înnăbușitoare zi de septembrie, cînd mama m-a dus spre Jonosboro să-mi arate ruinele caselor locuite cîndva de oamenii locului, înstăriți și cumsecade. Mi-a povestit despre lumea în care trăiseră, o lume care părea stabilă pînă ce a explodat sub ei. Și mi-a spus că și lumea mea avea să explodeze într-o bună zi...[6]

Incontestabil că mama Margaretei era o femeie inteligentă, pătrunzătoare, cu simțul istoriei. Ea nu i-a vorbit adolescentei numai de „timpurile normale" ale fiecărei generații, ci a avertizat-o și despre necesitatea inevitabilă a schimbării pentru care trebuie să fie pregătite cele tinere. *Și* – i-a spus mama – *oricărui om, cu atît mai mult unei femei, îi trebuie o armă tocmai pentru a face față eventualității altor lumi, să învețe ceva util la școală, fiindcă femeile a căror putere se reazimă exclusiv pe meșteșuguri manuale nu răzbesc în vremuri de ananghie. Numai dacă au și ceva în cap, ajung unde vor!!!*"

A crescut scăldată în istoria Sudului, ascultîndu-i cu nesaț poveștile, dar tinerețea i-a fost modernă, intens trăită ca reporteriță la *Atlanta Journal*. Era băiețoasă, ușuratică, mondenă și teribil de atrăgătoare, semănînd mai degrabă lui Rhett decît lui Scarlett, mai mult cinică decît ipocrită. Avea umor, fantezie, și era mereu în centrul atenției tinerilor care-i dădeau tîrcoale, ca lui Scarlett în primele pagini ale romanului.[7]

Dintre ei a ales, pînă la urmă, un atlet fermecător și nesăbuit pe care l-a părăsit curînd, fiindcă era un băutor înveterat. Poate că avea și ea o vină în nefericirea pe care partenerul și-o combătea prin whisky, fiindcă măcar și atunci

cînd l-a abandonat fără şovăială, a făcut-o preferîndu-l, ca soţ, pe cel mai bun prieten al acestuia, John Marsch.

Dar păcatele se plătesc! Ritmul frenetic al existenţei i-a fost întrerupt, brutal, în 1926, de un grav accident de călărie care, pentru o vreme, a ţintuit-o la pat. Fiecare rău, spre bine! Ca să-şi învingă plictisul, a început să mîzgălească la un manuscris, descoperindu-şi astfel vocaţia literară. Aşternea o interminabilă nuvelă a cărei eroină era o anume Pansy O'Hara. Manuscrisul, la care a lucrat cu intermitenţe în următorii zece ani, a luat proporţii pe care nu le prevăzuse, devenind un adevărat roman-fluviu, lung de peste o mie de pagini, înşirate fără speranţa că vor fi publicate vreodată.

Numai după multe insistenţe şi-a predat, într-o zi, manuscrisul unui redactor al editurii McMillan. *„Ce-i aia Pansy? Ce nume mai e şi ăsta?"* – a fost unica observaţie a editorului. Aşa că Pansy a fost ştearsă de pe faţa lumii, fiind înlocuită cu Scarlett...[8]

Iar acum primele exemplare tipărite erau gata de trimis în librării, iar şpalturile se aflau pe masa de lucru a lectorilor marilor studiouri de filme, fiindcă McMillan era o editură foarte bine organizată. Aşa ajunsese să citească romanul şi asistenta din New York a lui David O. Selznick.

Schimbarea la faţă a unui „nu decisiv"

Cum sarcina profesională a lui Kay Brown era tocmai să-i atragă atenţia boss-ului asupra a ceea ce îi părea susceptibil de a deveni subiect de film, ea i-a semnalat imediat evenimentul editorial. Selznick, care n-avea timp pentru un „şpalt" de peste o mie de file i l-a împins lui Val Newton, redactorul

său de subiecte care l-a avertizat, curînd, că „descoperirea" lui Kay era o prostie (concluzie la care au ajuns de altfel, ulterior, și unii critici literari ai vremii) *„Ar fi o uriașă eroare s-o ecranizați!"* – și-a avertizat patronul.

Dar, deși de departe, tocmai de pe Coasta de Est, Kay nu înceta nici ea să-și bombardeze patronul cu mesaje. Insistența apelurilor ei pentru achiziția drepturilor de adaptare cinematografică părea totuși fără perspective. Povestea pasională de amor avînd ca fundal Războiul de Secesiune, nu-i spunea mai nimic lui Selznick, după cum se vede și din răspunsul său expediat la 25 mai 1936 colaboratoarei sale literare:

> Am examinat *Pe aripile vîntului* și am reflectat cu atenție. Cred că povestea e bună și înțeleg entuziasmul tău. Avem noi totuși o femeie care i-ar putea fi interpreta ideală? În cazul acesta, aș fi mai înclinat să-mi asigur drepturile cărții. Cred totuși că spectacolul n-ar avea valoare, decît dacă am dispune de asemenea vedetă sau cartea ar cunoaște un formidabil succes de vînzare. Altfel, totul e o aventură",

în concluzie se declara dezolat să răspundă printr-un NU decisiv entuziasmului funcționarei sale.

Kay declara, mai tîrziu, că, departe de a se resemna, a trecut peste capul șefului direct, trimițîndu-i cartea lui Whitney care s-a decis să-i cumpere drepturile și s-o dea în lucru companiei Pioneer, o altă societate pe care o controla, la concurență cu studioul Selznick.

Acesta a fost mobilul care l-ar fi făcut pe David să-și schimbe rapid și radical poziția. Nu știm dacă așa au stat într-adevăr lucrurile, dar ceea ce rezultă din arhive este că chiar a doua zi Selznick a și revenit cu un mesaj mai moderat:

> Cu cît reflectez mai mult la *Pe aripile vîntului* cu atît am sentimentul că s-ar putea scoate de acolo un film excelent. Vă rog să atrageți, deci, atenția lui Merian Cooper (vicepreședinte al societății) și M. Whitney (președinte al Consiliului de Administrație) asupra unei transpuneri, dacă e posibil în culori, cu atît mai mult dacă l-ar putea face să accepte pe Gary Cooper căruia rolul îi vine ca o mănușă.

Faptul că patronul se și gîndea la interpreți arată în ce măsură era deja captivat de proiect.

Deși Cooper îi pare primul Rhett posibil, dinamicul magnat adaugă că, dacă ar fi dispus de herghelia de vedete a MGM, ar fi preferat cuplul Clark Gable – Joan Crawford.

Ulterior, după 48 de ore, revine iar asupra distribuției, într-o nouă scrisoare către d-na Brown. Nu sînt decît patru zile de cînd răspunsese cu un *NU decisiv* propunerii, dar capul îi clocotește de posibilități. *Ce-ai spune de Ronald Colman? Am stat de vorbă noaptea trecută cu el și părea interesat. Am abordat problema accentului sudist și mi-a spus că ar adora să-l încerce, că îl va studia cîteva luni și e sigur că și-l poate însuși. Nici nu mă îndoiesc de asta... Pentru capetele de afiș le-am putea încerca pe Miriam Hopkins și Bankhead Tallulah.*

În acest mesaj recunoaște, însă, un lucru important pentru caracterizarea modului în care lucra: că se ambalase pentru un roman din care nu citise măcar o pagină:

Dumneata cunoști cartea, eu nu știu decît rezumatul. Crezi despre Colman că s-ar potrivi?

Și-i dă aprobare Katharinei să ceară agentului scriitoarei o opțiune de o săptămînă pentru ca în acest timp să decidă, fie pentru Colman, fie pentru Gary Cooper, *fie* – zice rezervat Selznick – *pentru altul, mai tîrziu, deși identitatea vedetei*

și-ar pierde din importanța ei comercială dacă volumul ar putea, prin succesul său, să asigure el singur un suport suficient antreprizei.[9]

Cum succesul de librărie nu era încă sigur, în lunile următoare se tocmește aprig pentru opțiune: deși decis să nu treacă de 50.000 de dolari, nici nu se îndură să renunțe la proiect care depășea, evident, în toate capitolele, capacitatea de finanțare a societății sale. *Dar* – spunea mai tîrziu Selznick, *deși cei mai mulți tipi s-au îndoit că o companie independentă ar putea duce la capăt o asemenea operație gigantică, le-am răspuns că, dimpotrivă, numai una independentă ar fi capabilă.* Pe aripile vîntului *e un proiect imposibil pentru o uzină...*

Contractul cu Margaret Mitchell a fost încheiat chiar în săptămîna în care romanul era aruncat pe piața librăriilor. Cartea, dar asta s-a constatat abia mai tîrziu, a avut un formidabil succes de vînzare, numai în primul an fiind solicitate 1.690.000 de exemplare. Pentru film însă asta însemna o șansă și, în același timp, un risc. Fiindcă era limpede că milioanele de cititori – și numărul lor sporea în avalanșă! – vor pretinde să nu fie decepționați, să vadă pe ecran ceea ce au citit cu proprii lor ochi.

Nu era Selznick omul care să evite aventura. Adevărul este însă că mai avea o rezervă la adresa romanului, de astă dată nu comercială, ci politică: orientarea sa sudistă și împotriva negrilor. *„Am sentimentul* – strecoară într-o paranteză în aceeași scrisoare din 25 mai – *că și contextul istoric este un handicap pentru carte."* Sigur că politicul nu-l interesează ca atare, nici destinul americanului de culoare, dar comerciantul calculează atent segmentul publicului de negri pe care-l riscă. Și face chiar trimitere la o recentă catastrofă comercială a lui Paramount care ecranizase în 1935 un roman de aceeași orientare anti-abolițională *So Red the Rose.*

Să nu se creadă că, în această cursă, Selznick se aventurase de unul singur. Își conducea studioul ca un rege neîncoronat, dar oricît de imperial ar fi fost, depindea mereu de încrederea pe care i-o acordau investitorii săi pe care trebuia, mereu, să-i convingă de rentabilitatea proiectelor sale. Printre aceștia în 1937 era în primul rînd „îngerul său păzitor", președintele Consiliului de Administrație al societății, Whitney.

America – țara tuturor scarlettelor

Pe de altă parte, Jack L. Warner luase în considerare și el același roman pentru un posibil film cu Bette Davis, dar renunțase la idee în urma unui diferend cu actrița. Alți producători urmăreau, curioși, derularea evenimentelor, conștienți de faptul că filmul avea să fie foarte costisitor, dar pe măsură ce cartea devenea pasiunea întregii națiuni sfîrșeau prin a-l invidia din ce în ce mai deschis pe Selznick pentru flerul său.

Succesul literar rezolvase cea mai importantă problemă, cea a duratei filmului. De vreme ce devenise tot mai clar că publicul avea să insiste să vadă întreaga poveste, se contura și posibilitatea unui film foarte lung. Selznick reflecta chiar la un film în două acte. Lungimea sa finală avea să fie de trei ore și patruzeci și trei de minute, cu un intermezzo între părți.

Am fi făcut chiar două-trei filme, dar n-am vrut ca publicul să ne suspecteze cumva, să nu creadă că vrem doar să stoarcem beneficii maxime.[10] S-a preferat, deci, varianta celui mai lung film realizat vreodată, oferit spectatorului într-o singură proiecție. Efortul era pe cît de uriaș, pe atît de riscant și Selznick s-a

agățat de speranța că filmul ar fi putut fi realizat cu un buget de pînă la 1,5 milioane, bani pe care i-ar fi putut procura fără intervenția socrului său. Dar își ținea decizia încă secretă.

Faimoasa ziaristă Louella Parsons, pentru care Hollywoodul nu avea secrete, s-a și grăbit să deconspire noutatea, deși e greu de crezut că ar fi putut-o face fără avizul lui Selznick, al cărui simț al publicității era unanim apreciat. Așa că proiectul viitorului film deveni eveniment încă înainte de a fi un scenariu dar măcar sinopsys. Înainte de a fi un proiect cît de cît conturat, toate actrițele Hollywoodului începură să se viseze în rolul stăpînei de la Tara.

Dacă, în ce privește interpretarea lui Rhett, Selznick însuși, în acord cu publicul s-a gîndit la Clark Gable, lucrurile au fost mult mai complicate cu opțiunea pentru Scarlett. Încercarea de a folosi o vedetă de anvergura Normei Shearer a stîrnit un uriaș protest. Era considerată prea... coaptă. Selznick personal găsea însă că marea actriță ar fi binemeritat considerație, dacă nu chiar încredere. S-ar fi cuvenit ca lumea să aștepte măcar s-o vadă interpretînd rolul! Într-o scrisoare din vara anului '37 se întreba dacă Tallulah Bankhead n-ar fi o posibilă Scarlett.

Puțin cunoscută la noi, Tallulah era pe atunci nu numai o frumoasă actriță de 33 de ani, dar și fiica unui politician influent, care exasperase New Yorkul și Londra cu excentricitățile ei de nimfomană și cu viața trăită periculos, printre droguri. *Dacă aș putea să-mi iau viața de la capăt* proclamase ea memorabil – *aș repeta aceleași greșeli, doar că le-aș face mai devreme.* Iar o colegă, femeie de spirit, spusese despre ea: „*Tallulah patinează mereu unde e gheața mai subțire. Cine n-ar vrea să fie de*

față cînd s-o rupe gheața?". Mai ales prin stilul de viață se impusese publicului, dar... o făcuse cam de mult. Întrebată pe atunci de un admirator căruia nu-i venea să creadă că o are în față, dacă e chiar faimoasa Tallulah, ea i-a răspuns prompt *Da! Ce-a mai rămas din mine!* Excentrica Tallulah era și preferința lui Jack Whitney, așa încît a trăit, pînă în 24 decembrie 1937, cu iluzia că ar putea fi interpreta personajului care părea să fi captivat întreaga națiune. Dar în ajunul Crăciunului, Selznick i-a stricat sărbătoarea cu următoarea telegramă:

„...*Probele foarte promițătoare, dar sînt tracasat de prima parte a poveștii* (în care actrița bine trecută de 30 de ani, trebuia să pară de 18). *Dacă ar fi să vă dau azi un răspuns sincer acesta ar fi NU! Dar dacă am mai putea lăsa problema deschisă, văd încă mari posibilități*" – o consola abil managerul pentru ca în cele din urmă să-i propună, exact după 360 de zile, un personaj de mîna a cincea, proxeneta Belle Watling, trecută bine de 40 de ani. Avea totuși, privilegiul să fi rămas măcar în film amanta lui Rhett-Gable. Bankhead a refuzat...

Norma Shearer împlinise 39, dar asta n-o împiedica să fie și ea testată! Trăia însă o nouă tinerețe! Tocmai avusese un mare succes în *Marie Antoinette*. Încercată și ea, Lana Turner era, dimpotrivă, prea tînără pentru a avea inteligența rolului! Cel puțin asta era părerea patronului.

Între timp, cîrcotașul Selznick vizionase filmul englezesc *Fire over England* cu o oarecare Vivien Leigh în rolul principal. Deși găsește că actrița are șarm, îi mărturisește lui Kay, la 3 februarie 1937, că fata din Londra nu-l entuziasmează. Dacă ar vrea să-i mai vadă, totuși, o fotografie, ar fi poate pentru alt film...

În documentarul *Making of a legend – gone with the wind* produs de doi descendenți ai lui Selznick și scris de David

Thomson, au fost făcute publice, la 60 de ani de la realizare, o parte dintre probele de actrițe luate de Cukor. Printre acestea s-a păstrat o suită de declarații „I Love You" făcute de o sumedenie de staruri în fața unui Rhett anonim fiindcă, prins din amorsa, i se vede doar ceafa. Din acel lung șir de Scarlette posibile, cea mai interesantă mi-a părut apariția Paulettei Goddard: venea impetuoasă spre Rhett, își deschidea chipul într-un zîmbet promițător, nu-și găsea cuvintele, apoi se încorda ca o vrăjitoare și rostea decisiv:

I love you!

Vanitoasa ei privire comunica însă mult mai mult: *„Ei? Acu' ce mai spui? Îmi mai reziști?"*. Sînt convins că scena fusese studiată îndelung cu Chaplin, descoperitorul, maestrul și soțul Paulettei.

Pînă și în proba ridicolei secvențe în care Scarlett îl imploră pe Ashley să fugă împreună, pe care am utilizat-o cu succes în demonstrația mea polemică asupra desuetudinii filmului, eleva lui Chaplin dezvăluie resurse pentru a apărea în mod credibil muncită, are maturitate, dramatism, tragism, orice numai nu melodrama jalnică și exterioară din secvența păstrată în film. De vină era poate regizorul (Robert Fleming), dar ingrat era și textul. Cu toate astea, Paulette se dovedea și pe acest material compromis o Scarlett plină de nuanțe și de autentică forță. *„Am văzut proba* – notase Selznick însuși. *Paulette a progresat foarte mult, încît cred că are șanse."* Și cu alt prilej: *„Mă uit aproape zilnic la probele Paulettei. De fiecare dată sînt și mai impresionat. Trebuie lucrat cu ea cît mai mult posibil"*. Iar mai tîrziu, în 1940, într-o scrisoare către Frank Capra, Selznick dezvăluia că filmările de probă la secvența în care Scarlett încearcă să-l convingă pe Ashley să fugă împreună

îi păruseră lui însuși mai reușite decît ceea ce au fost siliți să introducă ulterior în film.

Probele cu Goddard le făcuse Cukor! Poate de asta se dovedește Paulette, peste decenii, o adevărată revelație. Cu tot aburul legendei care o înconjoară pe Vivien, începi să regreți că n-am avut parte de o Scarlett-Paulette nu numai frumoasă, dar și expresivă, senzuală, infinită în nuanțe și senzațional dirijată. Într-o dublă, se aude chiar vocea lui Cukor și poți urmări cum o șlefuia pe actriță care i se încredința, mlădioasă, ca un bulgăre de argilă, conturîndu-și de la o replică la alta personajul sub ochii noștri. Ai senzația că ești martorul lucrului lui Pygmalion pe Galathea.

Paulette nu era numai soția iubită de Chaplin, dar și buna prietenă a lui Cukor și Whitney, iar cu Selznick era vecină, locuind chiar peste drum de casa acestuia. Asta însă nu l-a influențat pe exigentul manager. Deși vecina părea să-i convină, ceru să nu fie folosite probele în grosplan care-s înșelătoare – susținea el. *E greu să-ți faci o idee despre un actor altfel decît în mișcare, să-l vezi cum se folosește de corpul său.* În 18 noiembrie 1937, cele mai mari șanse de succes par a le avea Paulette Goddard dar și Jean Arthur, Loretta Young și Doris Jordan – viitoare parteneră a lui Gary Cooper în *The Westerner*, sub numele de afiș de Doris Davenport. La rigoare, mai putea concura și Katharine Hepburn. A recurge însă la aceasta din urmă, supranumită de exploatanții de săli, în 1938, ca „otrava Box-Office-ului" (filmele ei dovedindu-se eșecuri unul după altul), era un risc prea mare. Îi surîde mai curînd Jordan care, îndrumată de Cukor, dă și ea probe mereu mai promițătoare.

Dar alternativa, nu lipsită de geniu, a lui Selznick a fost să pună la îndemîna fiecărei anonime americane posibilitatea

de a fi Scarlett. La 21 octombrie 1938 notează într-una din circularele pe care le tot expedia pe adresa subalternilor săi: *Sper încă împotriva evidenței să mai dau de acel nou chip de fată. Dacă vom apela la una dintre vedetele pe care le-am probat, înseamnă că ne considerăm incapabili de a descoperi noi talente, de a crea noi vedete care ar spori interesul în cazul acestui film atît de particular.*

Lovitura promoțională a lui Selznick, instantaneu orchestrată prin mediatizare, va stîrni un adevărat vînt de nebunie asupra țării. Batalioane de Scarlett se năpustesc asupra studioului ai cărui funcționari sînt pur și simplu speriați. În 12 noiembrie patronul îi dă dispoziții lui Cukor să-și consacre măcar o singură oră pe zi interviurilor personale cu candidatele, „*Într-o oră* – calculează el productivitatea angajatului său – *regizorului i-ar putea trece prin birou vreo 50 de fete*"! Rețeta e simplă: *Schimbînd două fraze cu fiecare fată, dl. Cukor ar putea determina dacă persoana merită o convorbire mai îndelungată, dacă are trăsături distinctive sau o personalitate puternică, sau acel „nu știu ce" care contribuie la transformarea unui oarecare într-o vedetă. Un expert ca dl. Cukor poate detecta imediat asemenea lucruri, în timp ce tinerii noștri asistenți, fără experiență, n-ar izbuti-o nici în patru ceasuri...*[11]

Pentru Selznick, în acest moment, descoperirea unei noi vedete a devenit o cauză personală. O și mărturisește clar într-o scrisoare expediată din Bermude secretarei sale Marcella Rabwin: *Ratarea descoperirii unui chip nou pentru Scarlett ar fi pentru mine marele eșec al întregii mele cariere.*

Pentru a descoperi acel mitizat „chip nou" au fost investiți 50.000 de dolari din devizul filmului, acoperind cheltuielile de transport ale celor mai versați detectori de talente expediați să caute o Scarlett pe întreg teritoriu Statelor Unite. Selznick angajase un reporter de la *L.A. Examiner*, un anume Bidwell, să facă publicitate proiectului.

Ziaristul a transformat această misiune într-o acțiune demențială. El a urmărit una dintre echipele de „detectori" condusă de Harry Brown, în trei turnee prin diferitele zone ale Americii, începînd din noiembrie 1936, pregătind minuțios, oraș cu oraș, campania. Titlurile anunțau sugestiv: „Cercetașii Hollywoodului au sosit și la noi în căutarea fetei din Atlanta". Iar „fetele din Atlanta" năvăleau în batalioane de asalt. *„Sosit la Charleston ne-am baricadat în camera hotelului"* – îi raporta Brown lui Selznick. *„Testele noastre de la New York au fost joacă de copii pe lîngă nebunia prin care trecem acum. Vineri au venit 500 de persoane. Le-am trecut în revistă pe toate missele din ultimii 20 de ani. Sîntem terminați..."*

La un moment dat alcătuirea distribuției a devenit, datorită mediatizării iscusite, „un fel de joc național" cum, fericit, remarcă Selznick. Cînd *Hollywood Reporter* încearcă s-o impună, pentru Scarlett, pe Norma Shearer, producătorul se grăbește să precizeze că însăși „marea actriță și adulatul star" e de acord că numai o nouă stea ar putea și ar trebui s-o joace pe Scarlett. *În momentul în care dvs faceți sugestii* – îi scrie directorului revistei, la 23 martie 1937 – *George Cukor pregătește un lung voiaj în Sud pentru a căuta chipuri noi, Oscar Berlin* (asistent al lui Selznick) *răscolește toate colțurile în Nord și Charley Morisson* (un alt descoperitor de talente folosit de el) *face același lucru în California – toți sînt în căutarea Scarlettelor, a unor Rhett, Ashley, Melanie, Bonnie și Pittypat. Cu atît mai bine pentru toți cînd îi vor găsi. Pînă acum însă n-am avut noroc.*[12]

Selznick, el însuși mare admirator și „consumator" de frumuseți feminine, nu ezită să dea exemplu personal deschizîndu-și larg biroul în fața tinerelor aspirante la titlul de protagonistă, dintre care una are chiar ideea de a se prezenta, livrată de un comisionar, „la pachet". Dar nimic nu iese din

aceste căutări epuizante pentru care „cercetașii de talente" răscoleau America. *Cukor și cu mine* – susținea Selznick ulterior – *am văzut sute, chiar mii de actrițe, le-am cerut să interpreteze fragmente de dialoguri, nu numai că am făcut probe, dar am încercat chiar să formăm fete care păreau potrivite dar cu daruri actoricești mai îndoielnice, am cerut și colaborarea altor societăți...* Dar irosise peste 400.000 dolari și pînă în iunie '38 tot n-o avea pe Scarlet.

„La început a fost cuvîntul..."

Paralel cu aceste dibuiri, încă din toamna anului 1936 începuse a fi preocupat de scenariu. David ar fi vrut s-o determine pe Margaret Mitchell să participe personal la proiect numai că, prudentă, scriitoarea l-a refuzat, argumentîndu-și impecabil rezerva: *„Am scris cartea și asta-i tot. Legătura mea cu filmul a luat sfîrșit cînd mi-am încasat drepturile de autor. Din acea zi, ele vă aparțin și puteți face cu ele ce doriți...".* Îl solicitase atunci, pentru adaptarea romanului, pe Sidney Howard, cunoscut dramaturg și autor al scenariilor unor ecranizări literare de succes ca *Arrowsmith* sau *Dodsworth*. *Am sentimentul că el și Ben Hecht sînt, probabil, cei mai buni scenariști independenți* – nota ambițiosul producător.[13]

Sidney Howard nu era doar bun, ci și îndărătnic. Poate tocmai de aceea rămînea atît de bun! El refuza politicos invitația la Hollywood a producătorului preferînd, pentru elaborarea scenariului, intimitatea vilei sale din Massachussets, la trei mii de mile de Los Angeles, așa că lui Selznick nu-i rămînea altceva de făcut decît să-i expedieze „indicații". Nu făcea decît să-și manifeste nerăbdarea sunînd-o tot timpul

pe Kay și întrebînd-o: *„Cum stă Sid?”*, la care aceasta îi răspundea uniform: *„De unde să știu? Nu-s lîngă el!”*. Abia de Crăciunul anului 1936 Howard expedia un *Synopsis* demn de dimensiunea cărții, numărînd 50 de pagini, iar la 6 ianuarie ’37, Selznick îi răspunde cu observații, în ce privește lungimea – fiindcă în zona aceasta dibuiesc amîndoi, deocamdată nehotărîți, dar se declară gata să facă un film lung, poate chiar de 14.000 de „picioare” (17-18 bobine, cel mai lung film realizat vreodată pînă atunci!).

În august, același an, încă mai discuta despre asta. Lung, dar în ce fel? Să facă două serii? Poate chiar trei? Și unde anume să fie operată falia dintre cele două părți? Ar trebui ca fiecare serie să fie rotundă, încît chiar spectatorul care n-a văzut decît un singur volet să plece satisfăcut. Singura soluție pe care o întrezărește ar fi tăietura efectuată după căsătoria dintre Scarlett și Rhett, urmînd ca cea de a doua serie să înceapă cu luna de miere a însurățeilor. Dar în acest caz, prima parte ar concentra trei sferturi din materialul romanului și ar trebui să fie mult mai lungă decît a doua. Greu de decis, deși chiar și la această dimensiune ar fi fost dificil de păstrat întreg materialul literar.

Howard avea să predea prima versiune a scenariului abia la începutul lui februarie 1937. Era un text pentru o durată cinematografică de 5 ore jumătate, deși concentrase atît de abil acțiunea, încît primele două sute de pagini din roman echivalau cu mai puțin de 20 de minute de proiecție. Dacă s-ar fi putut păstra această proporție pe întreg materialul epic, filmul n-ar fi depășit o sută de minute...

Cît despre Selznick, furat de obligații urgente, n-a mai găsit timp pentru *script* decît abia în iulie. Dar dintr-o scrisoare de răspuns adresată lui Sidney Howard în 6 ianuarie

1937, se constată că scenaristul avea mari dubii asupra calităților literare ale textului autoarei. Îngăduitor, David pare să-i accepte rezervele: *Sînt de acord cu observația dvs., care nu ne sărise în ochi, cinstit vorbind, pînă acum, în sensul că d-ra Mitchell se cam repetă, le face pe toate „cel puțin de două ori". Un exemplu frapant e repetarea a ceea ce poate fi descris ca „nopțile de amor". În mod cert găsesc că o singură scenă de viol conjugal ajunge. Chiar și asta ne va crea probleme...".* Selznick acceptă obiecția scriitorului și în ce privește *„lipsa de varietate și invenție în acțiunile lui* Rhett". Dar îl somează pe scenarist să se întoarcă la masa de lucru încercînd noi soluții. Pe 5 august obținuse o nouă versiune a scenariului, dar cu zece pagini... mai lungă!

În consecință, Selznick își pregătește colaboratorul pentru amputări radicale, care ar avea în vedere numeroase personaje. Încă din ianuarie 1937 îi scria scenaristului: *Experiența personală în adaptarea unor cărți binecunoscute și iubite mă împinge la concluzia că e mai bine să tai secvențe întregi, decît să le prescurtezi.* Și citează ca exemplu *David Copperfield*, un indiscutabil succes de public și critică pe care, numai cu doi ani în urmă, îl aruncase pe piață avîndu-l drept regizor pe Cukor. Amputaseră acolo pasaje întregi fără ca lumea să le remarce lipsa, fiindcă întregul își păstrase coerența. *E adevărat că, în ce privește* Pe aripile vîntului, *lucrurile sînt mai grave, cartea fiind încă prea proaspătă în memoria publicului. Pentru 90 la sută dintre persoanele care citiseră și îndrăgiseră* David Copperfield, *între lectură și film se scurseseră mulți ani. În cazul lui* Pe aripile vîntului *e doar chestie de luni, iar oamenii se arată pasionați de detaliile cărții...* – remarcă, intimidat, comanditarul.

În această situație, Selznick preferă să înlăture pasajele parazitare dar, pentru orice eventualitate, să le păstreze

personajele. În decembrie 1938 îi cerea lui Mac Connell, supervizorul său de scenarii, să-i indice locurile unde ar putea introduce personajele minore eliminate pe parcurs pentru cîte o scurtă apariție, să le acorde chiar o replică-două, ca cititorii fanatici ai cărții să nu fie scandalizați de libertățile adaptării. În același timp ținea ca întreg dialogul să fie extras din ceea ce a scris Margaret Mitchell, și chiar decorurile să urmeze fidel „scenografia" cărții.

Aceeași spinoasă problemă a duratei continuă să-l obsedeze și în anul următor cînd, la 7 ianuarie 1939, li se adresa lui Cukor, Garrett (care-l înlocuise pe Howard) și Fitzgerald (cu care lucra la dialoguri): *Dacă mai vrem să reducem, nu mai e posibil decît eliminînd unele dintre cele mai bune secvențe ale filmului, care sînt și cele mai memorabile ale cărții. Poate că vom întîrzia turnarea acestor scene pentru ca, odată filmul terminat, să vedem la ce lungime ajungem. Mi se frînge inima numai gîndindu-mă la eliminări, dar nu văd altă soluție...*

Care erau, după Selznick, episoadele susceptibile de amputări? Într-un document de lucru păstrat, sînt luate în calcul una cîte una scenele dinaintea întîlnirii dintre Scarlett și Rhett.

1. Scena cu gemenii Tarleton care totuși s-ar *cere protejată din 2 puncte de vedere: întîi fiindcă toată lumea își va aminti că așa începe romanul, iar apoi fiindcă aduce războiul iminent în discuție.*[14]

Secvența a fost păstrată și ea deschide chiar filmul. Totul începe cu hîrjoana veselă a unuia dintre gemenii Tarleton cu un cîine în curtea Tarei urmată de ideea dominantă a dialogului: *„Războiul va izbucni curînd..."*. Scarlett, înconjurată de gemeni, izbucnește cu lehamite: *„War! War! War! Dacă mai vorbiți atîta de război mă închid în casă"*. Jocului ipocrit de copii adulți al Tarletonilor, Scarlett îi răspunde cu o afectată

comportare de păpușă răsfățată, în ampla ei crinolină albă. La amenințarea ei, gemenii schimbă vorba trecînd degrabă la picnicul familiei Wilks și la nunta iminentă a Melaniei cu Ashley, ceea ce o indispune și mai mult pe Scarlett. Privirea ei aprinsă, plecarea ei inopinată și replica rostită sieși: *„Ashley pe mine mă iubește!...”* au pus în cîteva minute premizele întregului film. Mai lipsea doar să fie introdusă tema lui Rhett!

De aici într-adevăr că nu se putea scurta nimic! Și Selznick continuă imperturbabil să treacă în revistă șirul secvențelor: poate s-ar renunța la întîlnirea cu tatăl? Să revedem filmul:

— *Unde te duci fără șal?* – strigă Mammy furioasă din fereastră.

— *Să-l întîmpin pe tata*, – răspunde lămurit Scarlett. Contemplăm apoi tabloul decorativ și alegoric al negrilor lucrînd pămîntul, pe care Fleming l-a făcut să duhnească a platou de filmare, copilăreala argaților care-și dispută unul altuia dreptul la a anunța încetarea lucrului – viziune convențională a temei paradisului pierdut al sclaviei. Întoarcerea vitelor, carele cu bușteni, cadre strident hiperbolizate sînt urmate de apariția vijeliosului Gerald O'Hara în galop, trecînd prin rîu și escaladînd un gard viu. Tatăl îi comunică jovial fiicei sale vestea logodnei tînărului Wilkes. *Nu cred!* – i-o retează Scarlett. *Alergi după un bărbat care nu te iubește?* – întreabă, dojenitor, Gerald. *Ție am să-ți las Tara. Nu ții la pămîntul tău? E singurul lucru de preț pe lume. Irlandezii și-au iubit întotdeauna pămîntul... Vei înțelege și vei trăi odată dragostea de pămînt...*

Priviți din spate, pe fundalul spectaculos al norilor, tatăl și fata sînt expresia viziunii, de un romantism facil, a legăturii cu pămîntul, însoțită de tema melodică a Tarei și

de un *travelling* înapoi care dezvăluie romantic un arbore despletit cu frunze sfîșiate...

Nici de aici nu s-a putut cîștiga măcar o secundă. *Întîlnirea cu tatăl e neîndoielnic necesară* – a conchis producătorul trecînd la scena următoare, cea în care mama lui Scarlett se întoarce de la Slattery. Este secvența care surprinde sosirea lui Ellen la Tara și discuția foarte rece cu vechilul Wilkerson. *Ce fac mîine?* întreabă yankeul. *Vin de la Emy Slatery* – răspunde, aparent fără noimă, Ellen. *Ți s-a născut copilul... Copilul meu? Nu înțeleg!* – zice Wilkerson, dar Ellen continuă: *S-a născut și a murit... Yankeul Wilkerson și tîrîtura de Emy?* – se miră Gerald și cu asta, planul povestirii e închis de necesitatea concedierii vechilului lipsit de ținută morală. A rămas neatinsă și această secvență *necesară prezentării surorilor, intrării în acțiune a lui Jonas Wilkerson și servitorilor casei.*

O clipă Selznick se întreabă dacă nu cumva scena rugăciunii n-ar fi dispensabilă. E vorba de ritualul „slujbei" dinaintea cinei în timpul căreia Scarlett își împărtășește mai curînd publicului decît lui Dumnezeu, planurile: *Ashley nu știe că-l iubesc. Am să-i spun și n-o s-o mai ia pe Melanie.* Și secvența aceasta a fost lăsată, *pentru că spectatorul își amintește de ea din carte și, cinematografic, ar putea fi de efect. Apoi, în ea o vedem pe Ellen, stăpîna casei cu răspunderea familiei, personaj tradițional al Sudului. Ea mai conține un element suplimentar: dezvăluie intențiile lui Scarlett pentru a doua zi* – notează corect Selznick.

Într-adevăr, scena a avut șansa unei remarcabile interpretări din partea Barbarei O'Neill, o actriță cu un joc distanțat și ironic în rolul stăpînei casei. Sacrificarea acestui moment al ei, și așa scurt, ar fi fost o pierdere grea pentru film.

„S-ar putea economisi peliculă – își continuă producătorul reflecția – *sărind direct de la rugăciune la balul de la* 12 Stejari

pentru că, într-adevăr, scena dintre Scarlett și Mammy, ca și acțiunile din jurul ei, nu duc la progresul poveștii". Avea deplină dreptate, dar nu s-a îndurat s-o facă. Spectaculoasa secvență a strîngerii corsetului sărmanei Scarlett de către Mammy transformată în torționară fără voie a rămas și ea la locul ei.

Degeaba concluziona Selznick în mesajul său către scenarist: *Din toate acestea, s-ar putea totuși elimina măcar ceva...* N-a tăiat nimic. Totul a rămas ca în scenariul inițial. În această grea dilemă la care-l supunea materia romanului, patronul a ajuns la concluzia că mai bine îndepărtezi secvențe cu totul, decît să renunți la detalii prin ameliorări constatate și contestate apoi de milioane de cititori-spectatori. De pildă, decide el, episodul avortului lui Scarlett, urmare a scurtei ei căsătorii eșuate în văduvie, trebuie suprimat.

De ce tocmai avortul? Are boss-ul ceva personal împotriva unei asemenea intervenții chirurgicale interzise de catolici? De unde! Punctul de vedere e pragmatic, specific comerțului cinematografic: *Aceste grav*iditățiautomatizate după o singură *partidă de plăcere, sînt greu de înghițit și nu cred că avortul ar putea aduce ceva în plus*. Dar nici nu e dispus să se adauge momente explicative inexistente în original: *Insist energic împotriva includerii oricărei secvențe care ar arăta cum forțează Rhett blocusul. Dacă nu vom inventa scene noi, ni se vor ierta cele trecute cu vederea.* Deși recunoaște că în acțiunile eroului masculin al cărții subzistă o lipsă de varietate și de invenție, pus în situația să recreeze cea mai adulată carte a epocii Selznick nu e dispus să corecteze erorile aparente ale operei. A învățat – zice el – pe propria-i piele *că nu e niciodată bine să încerci să corectezi... succesul! Nu se știe ce ingrediente chimice au intrat în compoziția acelui ceva care poate seduce milioane de persoane, nici cîte aparente erori de construcție îmbogățesc ansamblul. Chiar autoarea, dacă s-ar apuca să-și rescrie cartea, ar putea-o rata.*

Trebuie să recunoaștem că raționamentele lui Selznick sînt înțelepte, solide și convingătoare. Nu știm însă în ce măsură le găsea utile și autorul angajat al scenariului, pe care Selznick simțea nevoia să-l supervizeze zilnic: *N-am obținut niciodată succes lăsînd un scenarist să lucreze singur pe textul său fără o colaborare permanentă cu mine și cu regizorul... Va fi pentru mine o plăcere să mă angajez la această muncă.* Dar cîtă plăcere va fi fost și pentru colaborator?

Într-o scrisoare adresată direct scenaristului, din ianuarie 1937, Selznick se arată urmărit de o adevărată obsesie: *Pe tot parcursul filmului, marea problemă va fi să tratăm arier-planul cu discreție, în vreme ce ne vom concentra asupra istoriilor individuale.* Idee pe care o dezvoltă și într-un mesaj către regizor: *Vorbește cu Cukor* – îi scrie colaboratoarei sale – *să nu se lase ambalat de dimensiunea scenelor costisitoare ale războiului civil pe care cred că l-am putea înfățișa mai bine prin efectele pe care le are asupra protagoniștilor.*

Dînd această orientare scenaristului și regizorului său, Selznick renunța la cel mai interesant și mai substanțial element al romanului, la evocarea războiului și comentariile istorico-politice. Lipsește cu desăvîrșire preocuparea pentru fundalul declinului economic și slaba calitate a conducerii militare, teme căreia îi sînt dedicate numeroase pasaje surprinzătoare prin minuțioasa documentare a scriitoarei: *Pe măsură ce moneda se deprecia, prețurile creșteau. Carnea de porc, de vacă și untul costau 70 dolari kg, făina – 1.400 sacul, soda – 200 dolari kg, ceaiul – 1.000 dolari kg. Cînd se putea găsi, îmbrăcămintea groasă costa atît de mult, încît doamnele din Atlanta își căptușeau rochiile vechi cu bucăți de stofă sau jurnale ca să se apere frig...*[15] și tot așa, pe pagini întregi. Dar Selznick alege o cale mai comercială și mai facilă: insistența aproape unilaterală pe aspectul vieții sentimentale a eroinei.

Este probabil ca și această opțiune să-l fi indispus pe Sidney Howard care, deși a avut o vreme înțelepciunea să se țină cît mai departe de epicentrul faliei periculos seismice de la Los Angeles, a trebuit să-i cedeze patronului și să se prezinte în cele din urmă, după repetate apeluri, la Hollywood ca să purceadă la reducerea drastică a materialului. A cedat presiunilor studioului abia în primăvara lui 1937.

Între Triunghiul Bermudelor și Europa...

Abia sosit, l-a găsit pe Selznick absorbit de realizarea filmului *Prizonierul din Zenda*. Pe 14 aprilie îi comunica, perplex, soției sale: *Mi-a cerut să-i scriu o scenă pentru* Prizonier! *Apoi Selznick mi-a solicitat o variantă nouă pentru scena balului. „Sigur! – i-am răspuns. Cum doriți să fie* noua *variantă". Și ce crezi că-mi răspunde? „Nu știu. N-am apucat, încă, să citesc nici prima variantă!"* Și peste două săptămîni continuă să se plîngă într-o a doua scrisoare: *Selznick ăsta habar n-are să-și organizeze timpul. Are, în continuare, mari probleme cu Zenda. N-a apucat să citească nici scenariul, nici cartea! Cinci săptămîni, de cînd sînt aici, n-am făcut decît să pierd timpul...*[16] Cît despre David, el se lăuda într-o scrisoare trimisă directorului ziarului *New York Daily News* în septembrie 1938 că... timp de 6 luni cheltuise 4-5 ore pe zi muncind cot la cot cu Sidney Howard la elaborarea scenariului! „Pentru a se putea concentra..." în vederea finalizării scenariului, în octombrie 1938 se retrage în Bermude și e gata să-i plătească voiajul și lui Margarett Mitchell, dacă ar putea fi convinsă să-l urmeze... *Ar fi grozav să putem anunța că nu e un singur cuvînt în scenariu care să nu fi fost scris de Margaret Mitchell.*

Dar chiar dacă nu ne-ar autoriza, colaborarea ei ar fi infinit preferabilă oricărei alteia...

Îl refuză, însă, atît Mitchell cît și – la asta nu se aștepta! – Howard, care se consideră scriitor, nu plaivaz la discreția producătorului. Pur și simplu anunță că nu e dispus să-și mai părăsească vila! Atunci David ajunge să-i propună chiar o vacanță în Europa, în care ar urma să lucreze împreună pe iahtul său. Din nou Howard nu se lăsat ademenit de imperiala ofertă. El o ține una și bună: să i se comunice clar observațiile pe care să le rezolve singur, în intimitatea biroului său, la mașina de scris de la propria sa vilă din Massachussets. Selznick îl amenință ultimativ cu înlocuirea. Nimeni, în afara producătorului nu-i mai pare indispensabil în această glorioasă aventură a cinematografului. Drept răspuns, Howard, tip metodic, precis, pe care te puteai baza cît nu i te amestecai în treabă, își anunță retragerea. Afront în urma căruia patronul îl angajează de urgență pe Jo Swerling, tînăr autor al dramaturgiei unor filme care n-aveau să strălucească vreodată. Simțea nevoia cuiva care să nu-l contrazică și să-i dactilografieze docil soluțiile. Dar deși l-a dobîndit, problema scenariului e departe de a fi rezolvată.

Nu e de mirare că, din Bermude, Selznick va expedia, la 11 noiembrie, un adevărat SOS telegrafic prin care cere în ajutor un dialoghist, fie el Robert Sherwood sau Stark Young. În nici un caz Sidney Howard, pe care acum îl urăște. La rigoare, ar fi potrivit și Oliver Garrett care, cum tocmai a avut un eșec pe Broadway, ar pretinde un onorariu mai mic. L-ar vrea pentru decupajul cîtorva secvențe, poate cîteva, poate toate, depinde de preț! În orice caz, ar trebui familiarizat cu romanul și scenariul pînă apucă Selznick să se întoarcă la New York. Ca dialoghist îl convoacă în

ajutor, la începutul lui ianuarie 1938, și pe Scott-Fitzgerald. Ceva mai tîrziu, în 6 decembrie 1938, Selznick s-a văzut silit să-l recheme totuși la lucru și pe Sidney Howard. O anunța atunci pe Kay Brown că e „dispus să ierte" și ar dori ca Sidney să fie cel care să scrie dialogurile versiunii revizuite. *Cred* – nota optimist Selznick – *că și Sidney va avea eleganța de a accepta umil munca în orice condiții, avînd în vedere modul în care m-a lăsat de izbeliște.* Sidney n-a avut însă „umilința" pe care sconta Selznick și a refuzat net să mai lucreze pentru el.

„Dezertarea" lui Howard Sidney a avut darul de a-l neliniști pe Whitney, căruia D.O. Selznick îi adresa, chiar în ajunul începerii turnării, o epistolă relevantă:

> Nu vă înspăimîntați văzînd cît de puține sînt lucrurile ce par definitive în scenariu... Esențial de reținut e că munca de creație care rămîne n-are cum să mai ridice dificultăți. Avem tot ce ne trebuie în roman și în versiunile datorate lui Howard și Howard-Garrett. Ce ne mai rămîne de făcut este să le introducem unele într-altele sub forma cea mai concisă posibilă. Singurul lucru care ne-ar mai putea îngrijora este să nu am un accident de automobil. Ar fi deci în interesul dvs. să mă asigurați. Atîta vreme cît mai sînt în viață, situația e sub control: am întreg filmul în cap, de la început pînă la sfîrșit... Mi-ați acordat încredere pînă azi; vă rog să mi-o păstrați măcar pînă la terminarea filmului. Dacă în acel moment, n-o să corespundă cu ceea ce se aşteaptă de la el, voi avea nu numai dorința dar şi cea mai vie nerăbdare de a abandona o dată pentru totdeauna, profesia asta blestemată!... [17].

Atît rămăsese de furios, însă, pe Howard, încît, ca represalii, reproşîndu-i că „l-a lăsat la greu", îl amenința că, pe generic, avea să împartă paternitatea scenariului cu Garrett. Pînă la

urmă a rămas totuși Howard singur deoarece, cum explica într-o scrisoare din 9 octombrie 1939, deși nu lucrase decît o parte a scenariului, nu existau alți scenariști care să-și fi dat o contribuție într-atît de meritorie, ca să fie menționată. Dar concesia s-ar fi putut datora și unui motiv... mai conformist: Sidney Howard nu mai era în viață, în august se accidentase mortal, la ferma sa din Massachusets. *De mortuis nil nisi bene!*

E posibil ca Selznick să fi interpretat accidentul funest ca pe o pedeapsă meritată trimisă de Cel de Sus, renunțînd la alte pretenții față de recalcitrantul autor. Dar pretindea, nu fără mîndrie, că ultima jumătate a scenariului, dacă nu chiar două-treimi din el, îi aparțineau deși, generos, nu se trecuse pe generic. *În ansamblul relativ redus de elemente care nu-și au originea în carte, esențialul e de mine* – îi scria în 9 octombrie 1939 vicepreședintelui O'Shea – *după cum singurele fraze ale dialogului care nu-mi aparțin sînt, unele, ale lui Howard și Hecht și altele ale lui John Van Druten* (scenarist, ulterior, al lui *Gaslight*).

Dar Garrett? Ei bine, pe acesta îl uitase cu totul și se temea, chiar, să nu fie constrîns să refacă genericul. Cert e că la 9 octombrie cerea sfatul consilierului său O'Shea: Ce-ar fi fost mai preferabil? Să-i ceară scuze telefonic lui Garrett? Acesta pretinsese la un moment dat ca pe generic să se menționeze: „Adaptare de Sidney Howard și scenariu de Oliver Garrett" – ceea ce, după părerea lui Selznick ar fi fost ridicol. Se temea, însă de reacția solidară a Asociației scenariștilor care ar fi putut provoca o operație costisitoare a refacerii genericului. Între timp însă, cum transpunerea cinematografică a romanului devenise o afacere de importanță națională, libertățile adaptării scenariului începură să transpară

în presă. În septembrie 1938, cînd nu se trăsese încă nici un metru de peliculă, *New York Daily News* acuza chiar „masacrarea" romanului. Motiv pentru care Selznick are satisfacția să dea o replică nimicitoare: *Filmul nefiind încă realizat, cum poate că o știți, nu văd cum și ce aș fi putut masacra* – observă, cu bună dreptate, producătorul care știe însă că, oricît ar protesta, ultimul cuvînt îl are, întotdeauna, linotipistul. *În același spirit* – acuză ofensiv Selznick – *comentatorii lui* Daily News *ar fi putut să-i atace și pe generalii francezi pentru modul în care conduc... viitoarele operații ale războiului. Ați dorit poate să susțineți că am masacrat pregătirea filmului? Dar asta de unde o știți?* Și Selznick profită de dreptul său la replică pentru a informa publicul asupra a ceea ce s-a făcut: *Au fost cumpărate drepturile de autor ale cărții pe bani grei. A fost angajat George Cukor ca realizator învingîndu-se dificultăți inimaginabile, numai fiindcă l-am considerat pe cel care făcuse* Fiicele doctorului March, David Copperfield, Dama cu camelii *și* Romeo și Julietta *ca realizatorul ideal pentru* Pe aripile vîntului. *Nu e Cukor o bună alegere?* – întreabă, agresiv, Selznick.

Numai cîteva luni mai tîrziu, putea fi el întrebat de ce nu fusese Cukor o bună alegere în aceeași măsură în care se putea afirma cît de vicios era modul în care „generalii francezi" conduseseră Franța spre capitulare...[18]

Cel mai trist incident al carierei mele!

Contractul prin care încredința realizarea filmului bunului său prieten George fusese semnat în 1937. Îl plătea cu 4.250 de dolari pe săptămînă, adevărată avere pe vremea aceea. În 21 iulie se explica într-o scrisoare adresată lui

Ronald Colman: *Sper că veți înțelege de ce-l prefer pe Cukor să-l realizeze așa cum îl vede un regizor de talia marelui său talent... Ar fi o nebunie să nu profit de un om pe care-l am sub contract și e disponibil, un realizator considerat de toți printre cei mai buni din lume și, în orice caz, unul care știe minunat să conducă actrițele, care simte imediat stilul unei cărți sau al unui film. El dă o atenție extremă subtilităților și precizează actorilor modul exact în care scena trebuie jucată.* Respectul sincer pe care i-l inspiră Cukor se întrevede în numeroasele mesaje adresate colaboratorilor săi. De pildă, în 20 decembrie 1938, refuză să ia decizia în ce privește decoratorul filmului. *Cred că George știe mai multe ca mine în această direcție și posedă un gust și o judecată mai sigură în acest domeniu...* Dar – atenție! – într-o altă scrisoare adresată protectorului său Whitney îl plasa pe Cukor, alături de Ford, printre regizorii *care au nevoie să li se aleagă scenariile și să fie conduși!*

Conflictul se întrezărește încă de pe la sfîrșitul lui februarie '38 cînd Selznick îi cere realizatorului să se angajeze să respecte scenariul, nu să adauge replici cum făcuse în cursul probelor. *Simpla adăugare de cinci-șase cuvinte de secvență s-ar cifra la sute de metri, sau chiar mai mult, în pofida suprimărilor pe care noi le-am obținut printr-o muncă intensă, printr-o teribilă cheltuială și prin timpul pe care l-am pierdut personal consacrîndu-mă acestui film, și nu altora, de care nu avem mai puțină nevoie.*

Cu alte cuvinte, Selznick vroia să se asigure că regizorul se va conforma întru totul textului supervizat de producător, deși era îndoielnic că un creator de ambiția lui Cukor să se fi resemnat doar la o funcție de executant. Dar insuportabila dădăceală e împinsă mai departe. În 8 februarie 1939 îi pretindea regizorului să nu tragă nici o secvență înainte de a o repeta în prezența sa. *Mă întreb cu oarecare îngrijorare dacă*

aceasta mai e posibil? – remarca Selznik însuși. *Dar trăiesc sub impresia că trebuie să fiu tot timpul pe platou să verific dacă ați înțeles cum trebuie lucrul pe care ne propunem să-l facem...*

La drept vorbind, toți producătorii vremii tindeau spre controlul absolut al filmelor lor, dar și-l exercitau, contractual, în faza decisivă a montajului. Selznick, singur, pretindea controlul încă de la primii pași ai proiectului. Ce le-ar mai fi rămas, atunci, profesional vorbind, colaboratorilor săi: scenaristul, regizorul, operatorul, compozitorul și chiar actorul?

Treizeci de ani mai tîrziu, în 1968, într-un interviu retrospectiv, Cukor preciza: *Cred că pentru David Selznick era opera vieții sale și asta îl adusese într-o stare de extremă nervozitate. A fost o mare și dificilă încercare pentru el, și a început să se comporte ca niciodată pînă atunci, să vină pe platou să supravegheze filmarea unor secvențe pe care le pusesem la punct împreună. Era epuizant pentru nervii mei...* Independent chiar de decizia patronului, nu era Cukor omul care să suporte o asemenea tutelă, chiar a unui prieten pînă atunci atît de apropiat. Cîteva zile mai tîrziu, în același februarie 1939, presa primea următorul comunicat:

Ca urmare a unei serii de dezacorduri între noi asupra unui număr de secvențe din Pe aripile vîntului, *am decis că singura soluție este să recurgem cel mai rapid posibil la un nou realizator.* Semnau Selznick și Cukor, ultima oară alături. Iar Selznick adăuga: *Plecarea d-lui Cukor este incidentul cel mai trist al carierei mele deja lungă, de producător, cu atît mai mult cu cît îl consider ca pe unul dintre cei mai buni realizatori ai profesiunii.*[19]

Mai tîrziu, într-o scrisoare din toamna lui 1939, Selznick preciza că una din condițiile despărțirii pașnice puse de Cukor fusese să nu i se citeze cumva numele pe generic...

La motivațiile de amănunt ale plecării lui George Cukor vom mai reveni. Pînă atunci, rămîne de precizat că, în afara

cîtorva secvențe, între care fuga din Atlanta în flăcări sau nașterea Melaniei, Cukor și-a epuizat energia mai ales în lucrările de pregătire ale turnajului. De la el au mai rămas, uneori mult mai interesante decît secvențe ale filmului însuși, probele de actori. Mărturii atît de captivante încît au fost făcute încă de pe atunci publice de către Selznick care, adevărat geniu al promoției, le difuza, menținînd astfel viu interesul spectatorilor potențiali pentru un film al cărui buget încă nici măcar nu izbutise să-l încropească.

Capcana a funcționat și cînd publicul a fost invitat să-și exprime propriile preferințe. O listă a opțiunilor o plasa pe Miriam Hopkins (cu 496 voturi) pe primul loc, urmată de Katherine Hepburn și Bette Davis într-un adevărat top cu 121 de actrițe nominalizate, așezate ierarhic, din care mai lipsea una singură: Vivien Leigh. Deși un spectator, dar și acela tocmai din Noua Zeelandă, o amintise. Cum imaginația publicului american nu trecea Oceanul, l-a trecut Vivien însăși.

Dilema încărunțirii și a vîrstei înaintate

La începutul anului '38, după 360 de zile de cînd Howard predase prima versiune a scenariului, Selznick era în sfîrșit decis să se apuce să-l... reducă! Muncă agasantă, cu atît mai mult cu cît nici măcar nu știa cine va interpreta rolurile principale. Iar vulpoiul de Louis B. Mayer, evident gelos pe neisprăvitul său de ginere, i se adresase lui Whitney cu oferte generoase. M.G.M. se declara interesat să preia *Pe aripile...* oferindu-și serviciile de producător și precizînd că *„Profitul ar fi mare!"*

„Dacă tot e atît de mare profitul, de ce n-ar rămîne al nostru?" replica Selznick. Și totuși trecea prin îndoieli chinuitoare: *„Parcă m-aș contrazice pe mine însumi* – îi mărturisea lui Whitney. *Dacă-l produc eu, filmul o să-mi scoată peri albi. Dacă-l vindem lui Metro, cărunțesc de-a binelea".*

Ca și tatăl său, David avea temperament de jucător. Se povestește că în tinerețe se pasionase de ruletă și cînd cineva l-a prevenit că roata e măsluită, a răspuns: *Ce să fac? În altă parte nu se poate juca în orașul ăsta!* De data asta, însă, nu se putea decide dacă să mizeze de unul singur pe film sau să-l vîndă și i-a cerut ajutor lui Whitney. De multe ori, în momente critice, acesta îi refăcuse echilibrul. De data asta i-a spus: *Mergi pînă la capăt. De ce ne-am mai apucat, dacă nu l-om duce la bun sfîrșit?*

Dar noua rundă pretindea miză mare. Selznick avea nevoie atît de bani, cît și de cuplul principal. Așa că a deschis noi negocieri. La masa trativelor au poposit și *Frații Warner* care le-au oferit pe Betty Davis și Errol Flynn, pentru rolurile principale, și chiar mai mulți bani decît avansase *Metro*. Dar Betty dăduse totul în *Jezebel*, chiar prea mult din punctul de vedere al producătorilor *Aripilor*, iar Flynn le părea doar o palidă umbră pe lîngă Gable. În august '38 jocul a atins potul culminant. *MGM* s-a obligat să-l livreze pe Gable și să mai asigure și jumătate din buget în schimbul monopolului distribuirii în săli și parității la profiturile primilor 7 ani. Cîștigau atît Selznick, cît și Mayer care, în anii care aveau să vină, a supraviețuit datorită vînzărilor la acest film.

Gable se considera pe sine perdantul afacerii. Îl intimida și anvergura națională a filmului. *Lumea și-a format deja păreri preconcepute* – se explicase. *Ea crede că eu sînt cel mai nimerit să-l*

joc pe Rhett. Asta înseamnă că are deja ideea a ceea ce ar urma să vadă. Tocmai de asta n-aș face rolul. Dacă lumea va vedea ceva care nu e cum ar fi crezut că trebuie să fie... Trebuie să fiu extrem de prudent. În plus se și simțea tratat ca o vită la mezat. Așa că Louis B. Mayer l-a ademenit cu o recompensă. Clark tocmai divorțase ca să se poată recăsători cu Carole Lombard, strălucitoarea blondă din New York. Mayer i-a dat jumătate de milion soției abandonate și i-a garantat lui Gable un scurt interludiu, în timpul filmărilor, ca să-și sărbătorească nunta cu Carole. Contractul s-a semnat, în fața fotoreporterilor, la 24 august 1938, și *MGM* a devenit părtaș în senzaționala, dar foarte riscanta afacere.

După semnarea convenției cu *Metro*, deasupra platourilor companiei Selznick sufla, ca un vînt rece, zvonul că patronul ar fi pierdut controlul ecranizării. Versiunea se bucura de o asemenea credibilitate, încît Selznick a fost nevoit să dea chiar o circulară, la 26 august 1938, precizînd că acordul încheiat nu influențează cu nimic caracterul inițial al producției care se va desfășura pe terenul studioului propriu, turnajul începînd, în mod sigur... între 15 noiembrie și 15 ianuarie, termen care denotă aproximația în care se mai plutea încă.

Pe Rhett îl obținuse! Acum era în căutarea unui Ashley. A înclinat întîi pentru Melvyn Douglas pe care, deși lăsa să se simtă cel mai bine inteligența personajului, l-a găsit în cele din urmă prea corpolent. *Avem în rezervă cîteva bune Scarlett, dar nici un Ashley care să ne convingă* – îi destăinuia, la 21 octombrie 1938 secretarului său O'Shea. *Melvyn Douglas... aduce mai curînd cu unul dintre locotenenții lui Rhett Butler decît cu acest estet, acest poet, acest învins, care e Ashley. Problema Leslie Howard devine cu atît mai vitală.*

Vitală, dar și spinoasă problemă! Fiindcă Leslie Howard avea un alt beteșug: deși actor de rară inteligență, depășise

totuși mult – după cum o recunoaște Selznick însuși într-un mesaj din octombrie 1938 – vîrsta personajului. Cum actorul se afla în Anglia, David ar fi dorit o probă, fie ea și mută, dar în culori, ca să poată decide. Și-ar fi putut-o face Leslie singur, pentru că era el însuși un producător și un regizor experimentat – sugera, într-una din circularele sale boss-ul, neuitînd să precizeze: *în orice caz, să fie atent cum se tunde, fiindcă trebuie să pară cît mai tînăr.*

În ianuarie '39, Selznick s-a resemnat cu ideea că Ashley avea să fie Leslie Howard deși acesta, la 46 de ani, era cu 20 mai bătrîn decît personajul. *Vreau să-i văd machiajul, să i se estompeze vîrsta* – cerea imperios. Actorul e, ce-i drept, în unele din probe, cam veșted. Degeaba i-au vopsit părul și l-au întinerit prin machiaj. *Howard pare mai vîrstnic decît în prima probă. Mai lucrați la părul său. În partea a doua n-are decît să pară bătrîn, dar în primele scene trebuie să fie tînăr și romantic. Meșa e bună, dar lungiți-i perciunii și accentuați genele de jos.* Selznick lucra, cum se vede, la detalii atît de subtile, că-i scăpau pînă și machiorului. Dar ca și Gable, Howard avea și el rezervele sale. Zicea că dacă or să-l îmbrace în acele costume sudiste, va arăta ca un portar pederast. Selznick, care avea chei potrivite sufletului fiecăruia, i-a promis că dacă joacă rolul, îi va îndeplini ambiția de-o viață, să facă din el un producător. I-a vorbit de filmul pe care-l avea în pregătire, cu o frumoasă actriță suedeză (o oarecare Ingrid Bergman!), intitulat *Intermezzo* pe genericul căruia Leslie a apărut, într-adevăr, ca producător asociat.

Pentru Melanie se gîndise la Olivia de Havilland care avea contract cu Frații Warner și aceștia nu prea împrumutau vedete. Numai după o intervenție discretă la soția lui Jack Warner a reușit s-o obțină. David Selznick se afla abia acum

în fața unui termen fatidic. Filmările trebuiau să înceapă în ianuarie. *Dragă Jack nu intra în panică fiindcă am lucrat puțin* – îi scria lui Whitney. *În mintea mea filmul e cît se poate de clar. Acum cîteva zile am fost bolnav de neliniște, dar începînd de azi sînt plin de încredere. Viitoarele luni vor fi cele mai grele din viața mea.*

Filmul îi era clar în minte, dar habar n-avea încă cine să fie protagonista! A povestit într-o scrisoare: *Obligația să merg rapid pentru* Gone with the Wind *era draconică, dar știam că 15 milioane de persoane o să-mi revendice scalpul dacă Scarlett a mea va fi falsă și că nimeni nu era de acord care dintre actrițele de cinema ar fi fost mai bună.... N-aveam altă soluție decît să caut pretutindeni...*

Căuta febril ceea ce se afla la doi pași de el...

Piromanii Hollywoodului

În 10 decembrie 1938, ceea ce s-ar fi putut denumi „primul tur de manivelă" s-a consumat pe terenul studiourilor Selznick. A fost, de fapt, o debarasare cu vîlvă mediatică a ansamblurilor unor vechi decoruri menită să facă loc ridicării construcțiilor Atlantei din vremea lui Scarlett. Pe platourile companiei Selznick se aglomeraseră epavele decorurilor din *King Kong, Grădina lui Allah* și din alte producții epuizate. Terenul trebuia oricum eliberat grabnic. Directorul scenografiei, William Menzies, a fost cel care s-a gîndit să le dea foc și să tragă, simultan, exterioare pentru secvența incendierii Atlantei. Printre vechile ansambluri de decor s-au amplasat rezervoare cu apă și benzină, astfel încît focul putea fi asmuțit sau domolit după dorință. Era clar pentru toți că incendiul era ireversibil, nu-l puteai filma decît o singură dată. Așa încît au fost puse în bătaie toate cele șapte camere de filmat Technicolor disponibilizate în acea zi.

David adora petrecerile și aceasta i-a părut o serbare personală. Parcă întreg studioul luase foc. Turnul care se va prăbuși spectaculos în film fusese poarta din *King Kong*, tractată acum de cabluri prinse de tractoare. Pîrjolul, într-adevăr spectaculos, alimentat pe 15 hectare de clădiri de epocă incendiate, simultan, din mai multe părți, a fost permanent urmărit de obiectivele operatorilor care se întreceau să cadreze planuri medii și generale ale... dublurilor lui Rhett și Scarlett în secvența fugii cu căruța, pe ultima încă nici Selznick personal neștiind cine o va interpreta. Vacarmul și iradierea sinistrului a fost atît de amplă încît centralele telefonice ale Los Angelesului s-au blocat datorită apelurilor populației care se interesa, îngrijorată, unde arde așa de puternic. Cum unii au crezut că ardea MGM-ul, confuzia l-a adus pe Selznick în al șaptelea cer.

În noaptea aceea, silueta lui Rhett aparținuse unui dresor de cai, iar Scarlett fusese figurată de o anonimă care-și acoperea fața cu șalul sub pretextul arșiței flăcărilor. Jack Cosgrove, creatorul de efecte speciale a desăvîrșit, ulterior, secvența multiplicînd planurile cu flăcări din materialul brut și legîndu-le, cu îndemînare, de cele jucate de adevărații protagoniști.

În dimineața următoare sinistrului, de pe ruinele încă fumegînde, David îi scria soției sale: *Am fost încîntat de secvența incendiului. Era impresionant nu numai tabloul, dar și faptul înspăimîntător că filmările la* Pe aripile vîntului *au și început.* Iar prietenului și protectorului său Jock, președintelui Consiliului de Administrație al studioului, i-a telegrafiat: „FILMAT SEARA LA 8 ȘI UN SFERT SECVENȚA INCENDIULUI. SENZAȚIONALĂ, JUDECÎND DUPĂ CE AM VĂZUT STOP" Ceea ce nu-i dezvăluia Selznick nici soției, nici

prietenului era lovitura de teatru pe care acea seară avea s-o marcheze în destinul viitorului film.

Pe cînd, ca Nerone modern, contempla recitalul de flăcări, cu un amestec de groază și excitare – cum și l-a definit în scrisoarea adresată soției, la un minut și jumătate după ce ultima dintre construcții se prăbușise în pulbere, ajunsese la spectacol și fratele său, Myron. La brațul acestuia a remarcat o siluetă fragilă, nu mai înaltă de 1.50 m, învești mîntată într-o blană neagră de vizon. Era Vivien Leigh. Myron Selznick îi invitase pe ea și pe Laurence Olivier, al cărui impresar era, la această bacanală a focului, dar întîrziaseră un pic, destul, totuși, cît să mai admire pîlpîiala resturilor carbonizate ale orașului sacrificat. Chipul lui Vivien cu ochi focoși care-l vrăjiseră pe Olivier, iradia în reflexele jarului încins.

Selznick n-o văzuse niciodată pînă atunci în realitate, nu-i cunoscuse decît umbra de pe ecran. Iar Myron i-a întîlnit gîndul din zbor: *Am venit să ți-o recomand pe Scarlett* i-a spus, cu un zîmbet maliții os. David a încremenit, chibzuind în vreme ce ruinele Atlantei mocneau înăbușit...

Avantajele unui tată francez și ale unei mame irlandeze

Vivien Leigh văzuse lumina zilei în India, în 1913, studiase la o școală de maici din Anglia, fusese crescută într-o familie din ceea ce se cheamă „lumea bună". Dar cum părinții nu se prea înțelegeau, la cinci ani fusese încredințată unui internat din Anglia. Era și timidă, dar uneori tocmai timiditatea disimulează o puternică fire voluntară. Trambalată

dintr-o școală într-alta, dintr-un oraș într-altul, nu e de mirare că și-a găsit refugiul în imperiul viselor. La 17 ani respira ușurată în fața Oficierului Stării Civile. La 18 însă avea un țînc în brațe, iar la 22 era divorțată! Între timp își descoperise o vocație teatrală, îl întîlnise pe Laurence Olivier alături de care turnase în *Fire over England.* Devorată de ambiție, se simțea umilită de faptul că nu dobîndise, încă, în Anglia, notorietatea pe care o merita ca actriță. De aceea visa la afirmare și cum citise *Pe aripile vîntului* imediat după apariție era și ea convinsă că ar fi fost o Scarlett ideală.

Selznick, care ar fi putut s-o remarce din bobinele filmului *Fire over England* (prezentat și la noi, sub titlul *Elisabeta, regina Angliei*) fiindcă îl văzuse fugar, în 1937, nu s-a arătat sedus. Ceea ce nu se știa atunci era că Vivien părăsise platoul acelui film elisabetan ducînd cu ea inima ilustrului ei partener Laurence Olivier. De dragul lui își părăsise fiica și soțul...

Printre filmele pe care Selznick le avea simultan în lucru, se mai afla și *Wuthering Heights* (*La răscruce de vînturi*) pentru care, în rolul romanticului Heatchliff, tocmai îl angajase pe Laurence Olivier. Ca să suporte mai ușor „exilul" american, vedeta britanică o dorise alături pe iubita sa pe care o și propusese pentru rolul lui Kathy. N-a reușit s-o impună pe platou, dar de cum încheia ziua de filmare, alerga să-și trăiască romanul de dragoste. O secvență color, de amatori, îi arată pe cei doi zbenguindu-se în paradisul californian. Totuși nu doar pentru zbenguieli traversase Oceanul tînăra femeie, a cărei ambiție avea s-o devoreze crescînd mereu, pînă la dezechilibrul psihic final. Din vila lui Olivier, de pe înverzitele coline ale Hollywoodului, privea seara, jos în abis, kilometri pătrați de lumină; Santa Monica și celelalte

artere, deasupra cărora țîșneau flăcările firmelor luminoase ale cinematografelor, și visa...

Întîmplarea a făcut ca agentul american al lui Olivier să fie tocmai Myron, fratele lui David O. Selznick. Și de aici, de la acest amănunt de familie, lucrurile începură să se lege. Vivien a apelat la el pentru o vorbă bună pe lîngă fratele acestuia. După ce a măsurat-o încă o dată din priviri, Myron i-a răspuns încurajator: „*Poate!*" și a întrebat-o enigmatic dacă nu i-ar place cumva să fie martora unui incendiu...

În ultimele săptămîni de după sinistru, mai rămăseseră în cursa pentru rolul lui Scarlett doar Jean Arthur și Paulette Goddard cînd, alături de acestea, a apărut și Vivien. Dintr-o scrisoare pe care David o expediază soției sale la 17 decembrie 1938 se vede clar cum lucrau:

> Probele celor trei fete privesc trei scene pe care le vom monta în așa fel încît să le vedem pe toate la rînd jucînd fiecare secvență în parte... George (Cukor n.a.) va petrece toată ziua de luni lucrînd cu Jean, cea de marți cu Paulette și cea de miercuri cu Vivien Leigh – ceea ce înseamnă că atunci cînd vei reveni vei putea asista la selecție. George și toți ceilalți s-au comportat atît de bine, încît Danny O'Shea (vicepreședinte și director executiv al studiourilor Selznick n.a.) a propus să dăm o serată pentru a celebra începutul turnajului.

Pînă la sfîrșitul anului, principala concurentă a lui Vivien la rol avea să rămînă Paulette Goddard. Distribuirea acesteia era complicată de faptul că Chaplin, nu numai soț al ei, dar și posesor al exclusivității vedetei, nu privea cu ochi buni proiectul lui Selznick și făcea totul pentru a o împiedica să semneze contractul. Într-o scrisoare din 21 noiembrie 1938

Selznick cere clarificarea relației cu protectorul Paulettei, de la care trebuia să-i obțină drepturile. Solicită chiar să i se atragă atenția actriței că ar putea obține rolul Scarlettei numai sub incidența unui contract pe șapte ani cu compania sa. Probabil că a fost condiția care a anulat orice dialog, iar Selznick s-a declarat fascinat de probele lui Vivien în care a descoperit, cum amintea Cukor mai tîrziu, *„o sălbăticie inefabilă”*, de parcă *„era posedată de diavol”*. De Crăciun, s-a comunicat oficial că rolul îi aparține doamnei Leigh. Represaliile presei n-au întîrziat. „Dintre milioanele de americance nu i-a fost pe plac nici una. Iată ce părere are dl. Selznick despre fetele noastre. În semn de protest milioane de americani nu vor vedea filmul” – se grăbea să prevestească temuta „cumătră” de la Hollywood, Hedda Hopper. Cum se știe, milioanele de americani nu i-au dat ascultare. Iar înverșunații Sudului ziceau chiar că mai bine o englezoaică, decît o yankee. Cînd Selznick mai descoperi încîntat (sau poate a inventat detaliul) că părinții actriței erau franco-irlandezi, ca și cei ai lui Scarlett, l-a folosit într-un anunț de presă: *Vivien Leigh, al cărei tată e francez și mamă irlandeză, o va interpreta pe Scarlett O'Hara al cărei tată a fost irlandez, iar mama frațuzoaică.*

Darul mult dorit al acestui Crăciun a întrerupt frumoasa lună de miere a îndrăgostiților britanici. Sensibil la convențiile sociale puritane, patronul le-a impus amanților să trăiască separați. Vroia să facă din englezoaica Scarlett o tînără sudistă de înaltă moralitate. I-a pus casa sub pază ca fotoreporterii să nu-l poată surprinde pe Larry al ei pe acolo. Olivier nu mai avea acces nici pe platou. Exasperat, a plecat la New York să joace într-un spectacol pe Broadway, abandonînd-o pe Vivien unui ritm infernal de viață. La drept vorbind, ea și-o dorise!

După contractul semnat în grabă, Vivien fu anunțată că trebuia să se prezinte la studio în fiecare dimineață la ora 9 precis. Două ceasuri își exersa accentul de sudistă, apoi trecea la probe fotografice, studii de machiaj, i se lucra silueta, *în special sînii* (indicase Selznick), apoi repetiții cu Cukor și apoi din nou două ore de pronunție sudistă. *„N-am văzut nimic din viața de noapte a Hollywoodului"* – se plîngea mai tîrziu vedeta. Așa înțelegea David O. Selznick ritmul pregătirilor. *„Cel puțin patru ore pe zi de lecții de accent"* – decisese, foarte îngrijorat în această privință, nu numai în ce privește englezoaica, dar și pentru toți ceilalți parteneri ai ei, înclinînd chiar ca lecțiile de accent să devină colective, pentru Scarlett, Rhett, Ashley și Melanie. Cu excepția recalcitrantului Gable, ceilalți s-au supus. Chiar la trei luni după începerea turnării, la 25 martie 1939, Selznick încă nu era satisfăcut de accentul sudist al lui Gable căruia i-l dădea ca exemplu pe londonezul Leslie Howard.

În 1937 Selznick lua o altă decizie de mare importanță: l-a angajat pe Bill Cameron Menzies ca director artistic al filmului. „Bill e un geniu. Aveam nevoie de un om cu talentul și experiența lui. Sper ca toate detaliile să fie clarificate înaintea filmării. Printr-o pregătire minuțioasă vom economisi sute de mii de dolari. Vreau ceva ce nu s-a mai făcut: schițe vizuale pentru toate cadrele scenariului". La comanda sa, Cameron Menzies a realizat această operație titanică. În memoriile sale, regizorul Jean Negulescu, bun prieten cu Selznick, își amintește de o seară petrecută la acesta în compania actorului Brian Aherne. La un pahar, gazda n-a făcut decît să le vorbească despre *Pe aripile vîntului. «Va fi majestuos, uluitor, copleșitor, incomparabil, de neegalat» tot spunea și la un moment dat, ca o supremă dovadă că filmul nu era o*

proprie fantasmă, le-a arătat musafirilor diapozitive cu viitorul film, cu costumele, decorurile, peisajele, instantanee ale unor planuri, ba chiar și cu desfășurări ale unor secvențe. Părea să aibă cîteva mii de asemenea clișee...", – nota, uimit chiar peste decenii, Negulescu.

Uimire de înțeles fiindcă, trecînd azi în revistă crochiurile comandate lui Menzies, constați în ce măsură aspectul general al filmului transpare din desenele sale. Nu întîmplător, într-o scrisoare trimisă lui Frank Capra la 22 ianuarie 1940, Selznick îl trece pe Bill Menzies, alături de Fleming, Cukor și Wood, printre realizatorii de drept ai filmului: *„Și-a cheltuit un an din viață calculînd locul camerei, efectul iluminării..., un mare număr de idei apar așa cum le-a prevăzut încă cu un an înaintea lui Victor Fleming...*".

Totuși au fost și lucruri pe care n-a putut să le prevadă, ca de pildă erorile de filmare ale sosirii la 12 Stejari, reședința familiei Wilkes. Schița lui Menzies e respectată, dar perspectiva teatrală, cu echipajele care se îndreaptă spre peron, este deconspirată de imobilitatea umbrelor și de stîngacele efecte speciale. Și aici s-a aplicat o regulă de aur a epocii: filmarea pe platou. Sudul „sintetic" a ținut locul adevăratului Sud, unde echipa n-avea să ajungă decît tîrziu, abia cu prilejul premierei filmului. Totul e decorativ, ilustrativ, direct, ca inscripția: „Oricine tulbură liniștea acestei plantații va fi pedepsit!" care deschide secvența. La intrarea fastuoasă în reședință, Scarlett o apucă spre stînga, dar printr-un defect de montaj, o evidentă săritură, o regăsim în dreapta, în fața scării monumentale pe treptele căreia coboară Ashley. *Putem vorbi într-un loc retras?* – îl îmbie ea. *Am și eu ceva să-ți spun!* – o previne el. *Vino să-mi vezi verișoara.* Apariția lui Charles Hamilton, fratele Melaniei și jocul cu adoratorii luați cu asalt de Scarlett care vrea să-l facă gelos pe Ashley sînt

tratate de regie grosier și demonstrativ: tinerii marchează gălăgios frivolitatea; părinții – lirismul și nostalgia.

Dar cea mai penibilă e perechea Melanie-Ashley schimbînd subit climatul filmului, pînă atunci ironic. Văzuți din spate, în contra luminii filtrate printr-o ușă care dă spre terasă, se consumă, declarativ, un dialog convențional:

Ashley: *Ești fericită?* Melanie: *Nespus!*

Ashley (deschizînd ușa spre terasă cu un gest plin de grandilocvență): *Parcă a-i face parte de cînd lumea din locurile astea.* (În adînc se vede parcul prin care mișună fericiți tinerii.) *Mi-e teamă că nu va dura.* Melanie: *Te gîndești la război? Orice s-ar întîmpla, te voi iubi pînă la moarte...*

Pateticul dialog e contrapus flecărelii tinerilor strînși în jurul lui Scarlett. Gemenii o hrănesc, se ceartă care să-i aducă desertul, dar ea îl alege pe Charles, numai că-i îngheață zîmbetul pe față cînd remarcă, din nou, fericita pereche a logodnicilor. Noroc că fetele sînt consemnate la silnicul somn de după amiază.

Selznick însuși a simțit probabil falsul acestei secvențe și a înclinat, o clipă, s-o taie. *Sosirea la 12 Stejari și scenele care preced marele picnic nu se justifică decît fiindcă-i prezintă pe Ashley și Melanie și raporturile, de secundă însemnătate, dintre India și Charles Hamilton sau dintre Frank Kennedy și Suellen care nu mai au importanță, raportate la balanța metrajului* – a scris el, dar degetele i-au tremurat din nou și a renunțat la intervenția foarfecii. *Prezentarea lui Rhett s-ar putea face la fel de bine, în timpul picnicului sau în bibliotecă, în fapt, a-l face să sară de pe canapea ar fi un bun mod de a-l prezenta.*

La 25 ianuarie îi scrisese președintelui John Whitney: *„Am filmul în cap de la prima la ultima imagine"*. Era timpul să treacă la fapte! La 26 ianuarie 1939, la 3 ani și jumătate

de la achiziționarea drepturilor, turnarea demara oficial, cu prima secvență a filmului, cea în care Scarlett flirtează cu gemenii. Scena păstrată în film nu e totuși cea filmată în prima zi. Selznick a fost mulțumit abia după ce a fost reluată de cinci ori, secvența fiind definitivată de Fleming, nu de Cukor. „Dubla" primei zile a fost sacrificată fiindcă boss-ul a socotit că nuanța părului gemenilor era prea roșie, iar rochia lui Scarlett nepotrivită.

„Era un perfecționist!" – își amintea actrița Evelyn Keyes, (interpreta lui Suellen). *„Cînd am constatat uluită că lenjeria mea intimă era de dantelă, am încercat să-l ajut pe bietul om atrăgîndu-i atenția că, din moment ce lenjeria tot nu se vede, făcea o adevărată risipă. Dar el mi-a răspuns": „Dar tu știi că e acolo și ești fata unui om bogat care și-o poate permite".* Exact răspunsul lui Pabst dat Louisei Brooks pe platoul *Jurnalului unei femei pierdute* privind halatul sub care vedeta lui, ca să se simtă goală, trebuia să fie neapărat goală.

Următoarea secvență pe care Cukor a apucat s-o mai filmeze a fost cea a strîngerii nemiloase a corsetului în timp ce Scarlett refuză micul dejun, păstrîndu-și foamea pentru bunătățile picnicului. Secvența se încheie cu Scarlett, oprită în ușă, întorcînd spre corpolenta negresă privirea ei amenințătoare de stăpînă. Cukor o conducea, cu mînă sigură, spre abisurile periculoase ale sufletului eroinei. Din păcate, aceste nuanțe revelatoare s-au pierdut apoi, devenind directe, exterioare, măști și nimic mai mult. Cukor știa să le facă pe actrițe să se simtă bine, sigure pe ele. Era un om blînd, tandru. Actrițele erau încîntate să lucreze sub comanda sa. Ceea ce, uneori, îi făcea geloși pe răsfățații actori, așa cum s-a întîmplat, pe platoul superproducției lui Selznick, cu Clark Gable...

În film, interpretul lui Rhett apare prima oară la baza scării de la *12 Stejari* pe care urcă Scarlett. Ea îl remarcă tulburată și mărturisește că se simte de parcă ar dezbrăca-o cu privirea, dar gîndul îi e tot la castul Ashley. Întîlnirea dintre cele două personalități forte ale filmului are loc mai tîrziu, într-un context mai complicat. Să revedem secvențele: Un ceas solar în parc, pe postamentul căruia e înscris înțeleptul dicton: *„Nu irosi timpul. Din el e plămădită viața...”*. Și Scarlett nici nu-l irosește: în vreme ce restul tinerelor se odihnesc în vederea nopții de petrecere care va urma, ea nu-și găsește locul. Alături o micuță negresă care agită un evantai din foi de palmier, își scarpină chica. În adîncime se văd mai multe mici fetițe de culoare care exercită aceeași îndeletnicire pe lîngă stăpînele lor, în vreme ce Scarlett coboară pe furiș din patul ei. În roman detaliul lipsește în acest episod al dormitorului. Evantaiul din frunze de palmier va apare mult mai tîrziu, abia în pasajul lazaretului, cînd nu sclavele de pe plantații, ci Scarlett însăși va răcori, cu o asemenea unealtă, fruntea îmbrobonită de febră a răniților.

Acum, cît e încă pace, după ce și-a ciupit obrazul în fața oglinzii, pentru a-i da sănătate, coboară pe scară unde, încă de pe trepte, surprinde zgomotoasa dezbatere politică a bărbaților din salon, strînși în jurul lui Ashley care pare a fi autoritatea grupului. *Yankeii nu știu să se bată* – îi asigură cineva. Ashley e împotriva războiului care n-ar putea aduce decît suferințe. Cît despre Rhett, care l-a fixat cu nedisimulată ironie pe „specialistul militar” adaugă, numai fiindcă e provocat să se exprime: *Războiul nu cu vorbe îl cîștigi. În tot*

Sudul nu avem măcar o fabrică de tunuri. Avem doar bumbac, sclavi și aroganță... Cînd, revoltat de asemenea erezii, Charles Hamilton e gata să-l provoace la duel, Rhett, „laș", preferă, malițios să-i prezinte scuze.

Odată cu spartul dezbaterii, Scarlett își reia drumul, coborînd ușoară treptele și abordîndu-l ca din întîmplare pe Ashley, tîrîndu-l după sine în bibliotecă a cărei ușă o și închide cu grijă. *De cine te ascunzi?* – întreabă Ashley cu jumătate de gură, dar ea acționează conform planului declarîndu-i clocotitor: *„Te iubesc la nebunie! Și tu ții la mine, nu-i așa?"* Iar el, privindu-i gura ispititoare nu-și poate reține mărturisirea afirmativă pe care și-ar retrage-o pe loc, atît îl chinuie remușcările, și Leslie Howard ne-o arată lămurit, întorcînd capul patetic. *Să uităm tot ce-am spus!* – îndeamnă el cu înțelepciune. *De ce?* – dorește ea neapărat să știe. *Fiindcă mă însor cu Melanie* – ripostează el încremenit în decizie. *De ce, dacă pe mine mă iubești?* – insistă ea, fără demnitate. Iar el îi explică cum stau lucrurile rațional: *Eu și Melanie avem același sînge. Ne înțelegem, în timp ce noi doi sîntem mult prea diferiți...*

Să reținem momentul. E prima oară cînd filmul abordează tema goetheană a „afinităților elective", unul din laitmotivele explicative ale romanului. Ea va reveni, cu osebire, în relațiile dintre Scarlett și Rhett. Pînă atunci însă, micuța domnișoară O'Hara continuă să-și pledeze cauza:

— Ți-e frică de mine? O preferi pe proasta aia? Te voi urî pînă la moarte!

Eventualitate care, fiindcă nu-l înspăimîntă cîtuși de puțin pe îndărătnicul cavaler, e întărită și printr-o strașnică palmă. Ceea ce-l face pe Ashley să iasă stupefiat din bibliotecă, în timp ce furioasa fiică a Sudului, ca un copil care nu și-a vărsat încă tot năduful, trîntește arțăgoasă un vas de porțelan

de peretele marmorat al căminului... din fața căruia se ridică, de pe o canapea, protejîndu-se cu brațul, Rhett. Probabil că se repauza acolo după șocul provocării la duel. *A început războiul?* – întreabă el cu afectată surprindere... E semnificativ de amintit că în roman Rhett exclamă banal: *Asta e prea din cale afară!* În film replica are un haz incomparabil mai mare. Exclamația din carte devine întrebare retorică, perfect încadrată în exaltarea belicoasă a interminabilelor discuții abia încheiate despre război. Cît despre Scarlett, inițial confuză, înspăimîntată că musafirul a putut fi martor scenei umilitoare pe care a provocat-o, se reculege și-i aruncă un reproș nemeritat: *Nu ești un om de lume!*

Nici dumneata! – conchide fermecătorul bădăran, imperturbabil, după care adaugă împăciuitor: *Femeile de lume nici nu mă atrag!*

Și iată din nou atacată tema afinităților elective, de astă dată însă în planul relației Scarlett – Rhett. Ashley o refuză pe Scarlett, fiindcă sînt diferiți; Rhett o preferă, fiindcă sînt asemenea – și scurtul schimb de replici va fi încheiat de un hohot batjocoritor. Dar salonul e brusc invadat de bărbați, care trăiesc frenetic tensiunea istoriei: *Război!* – strigă cu toții, de parcă ar anunța cotilionul la bal. Scarlett privește prin fereastră la tinerii care încalecă grăbiți descoperindu-l printre ei pe Ashley cum, din șa, își sărută romantic logodnica. Urcînd scara împotriva valului de fete care o coboară, Scarlett e oprită de fratele Melaniei. *Vom pleca toți!* – îi spune Charles. *Te măriți cu mine?* și ea repetă distrată cu gîndul la Ashley: *Vor pleca toți?* – după care revine pe pămînt: *Ce-ai spus?* – și, Charles, cu voce vătuită o întreabă din nou dacă vrea să-i fie soție. *Da, vreau!* – îi răspunde amazoana, însetată de răzbunare. *Ai să mă aștepți?* – îndrăznește

Charles să-i smulgă o făgăduială care să-i țină de cald în campanie. Și ea răspunde fără ocolișuri: *N-aș vrea să te aștept!*

El nu e sigur că a înțeles corect. *Ne căsătorim înainte să plec?* Ea aprobă mut și el îi sărută mîna arzînd de recunoștință, în timp ce Scarlett urmărește pe geam consumarea unui nou sărut pătimaș între Ashley, gata de plecare, și aleasa sa. Scena se închide cu prim-planul înlăcrimat al logodnicei fericitului Charles Hamilton, încadrat în rama de gheață a ferestrei. Urmează apoi scurta secvență nupțială de primire a felicitărilor, la fel de scurtă ca și căsnicia ghinionistei Scarlett... *Nunta voastră a fost la fel de frumoasă ca a noastră ieri!* – o încredințează blînda Melanie. *Acum vom fi surori!*

În roman, ordinea nunților e inversă: întîi se căsătoresc Scarlett cu Charles; apoi Ashley cu Melanie.

Dar ordinea propusă de film e mai încărcată de subtext ironic cînd, sub sărutarea cumnatei, Scarlett nu va pierde prilejul să-i arunce priviri focoase pe care Ashley le evită atît de ostentativ, încît ai impresia că marelui actor i s-a indicat să dovedească pînă și celui mai miop spectator cît e de integru.

Urmează lapidarul text al scrisorii filmate: *„Deși n-a căzut pe cîmpul de bătălie, soțul dvs. a fost totuși un erou. A murit de pneumonie după ce avusese pojar..."* – Scarlett împăturește scrisoarea și se contemplă nemulțumită în oglindă. Negrul n-o prinde deloc! Își înlocuiește voalul cernit cu o pălărioară violetă, zîmbind mulțumită.

— *Miss Scarlett* – îi amintește neîndurătoarea Mammy – *ești în doliu!* Dar tocmai asta îi e greu, să păstreze înfățișarea unei femei al cărei soț i-ar fi luat inima cu el, în mormînt. Și Scarlett izbucnește în plîns: *De ce să mă prefac? Nu simt nimic... Viața mea e terminată! Nimic n-o să mi se mai întîmple...*

Dar cîte încă aveau să i se întîmple... De pildă călătoria la Atlanta și balul de binefacere pentru amenajarea lazaretului. Firește, tînăra văduvă, oricît de veselă ar fi fost, nu putea gusta din bucuriile dansului, dar doliul o recomanda, cu atît mai mult cu cît, fiind greu încercată de viață, era mai nimerită pentru opere de caritate. Iată-le dar în fața standului care le-a fost încredințat, pe Melanie numai miere în priviri și, ceva mai departe, pe Scarlett ale cărei încălțări, prinse din gros-plan, țopăie pe loc, tălpile însăși, furate de ritm, protestînd împotriva interdicțiilor văduviei.

Pe estradă, după ce a vestit o nouă glorioasă victorie de pe front, doctorul Meade, patronul filantropic al orașului, anunță cu avînt patriotic prezența printre participanți a omului *care a spart în numeroase rînduri blocada, aducîndu-ne cele necesare*. Spre deosebire de film, în carte se specifică că „printre cele necesare" se numărau, înainte de toate, crinolinele și toaletele luxoase pe care le afișau cochetele Atlantei la bal. Drept răspuns, bravul căpitan Butler se înclină ceremonios, curtenitor și, ca de obicei, malițios, în ovațiile asistenței.

Aceste ovații se suprapun, de fapt, existenței secrete a platoului de filmare, fiindcă Gable a călcat pragul studiourilor Selznick tocmai în momentul în care s-a filmat acest entuziast episod. Era primul contact al său cu producția, prima lui zi de lucru. Din nefericire, chiar din această secvență i-a fost dat să treacă printr-o încercare dificilă. Ironicul căpitan Butler trebuia să indigneze asistența aruncînd-o pe văduva Hamilton în vîrtejul valsului. La filmare s-a dovedit că seducătorul nu prea avea aplicații coregrafice. I s-a construit o platformă circulară mobilă, ca dansatorul să pară mai suplu în piruetele sale. S-a simțit jenat.

I-au ieşit, în schimb, admirabil secvenţele tachinării lui Scarlett pe care o domină cu imperiala sa ironie afişată de legendarul său zîmbet viril pe sub mustaţă. În faţa colectei de bijuterii pentru confederaţie, ea răspunde sec: *Sînt în doliu. N-am ce să vă dau!* – Galant, Rhett sacrifică un superb portţigaret de aur, iar Melanie îşi scoate chiar şi verigheta din deget. *Ce gest frumos!* – exclamă Rhett şi la această observaţie, Scarlett renunţă şi ea înciudată, la a ei.

În roman, Margaret Mitchell a pus-o pe Scarlett să dea tonul, ea îşi scoate prima verigheta, ceea ce poate exprima şi graba cu care ar vrea să şteargă din amintire pasagera ei căsnicie. Rezolvarea filmică a momentului pune mai bine în valoare caracterul personajului, cu atît mai mult cu cît întîrziata renunţare la verighetă e subliniată de o caustică remarcă din partea lui Rhett: *Ştiu cît înseamnă verigheta asta pentru dumneata!* şi adaugă ca pentru sine: *Războiul creează cele mai bizare văduve...*

De altfel, cinismul căpitanului Butler explodează în clipa în care-i mărturiseşte lui Scarlett:

— *Nu-s nici generos, nici erou. Vreau doar să cîştig bani.*

— *Şi nu crezi în cauza noastră?* – îl întreabă Scarlett privindu-l ca pe un fenomen.

— *Cred numai în mine!* – îi răspunde aforistic Rhett. Secvenţa aceasta a serbării filantropice a fost realizată numai parţial de Cukor. După cum se ştie, în timpul filmării ei a părăsit platoul şi Gable n-a fost străin de acest abandon forţat. Deşi scutit de pregătirile epuizante prin care trecuseră Vivien şi ceilalţi parteneri ai ei, începu curînd să mîrîie pe seama lui Cukor care, pasă-mi-te, s-ar fi îngrijit mai ales de actriţe şi cu osebire de Vivien. Mai tîrziu, Cukor a calificat

pretenţiile protagonistului drept stupide. *Textul, nu realizatorul, indică unde trebuie pus accentul...* – s-a disculpat logic.

„O poveste mai lungă decît visele tîrfelor..."

Mai grav era că nemulţumirile răsfăţatului june-prim le întîlneau şi pe ale lui Selznick însuşi. Am văzut cum în noiembrie 1938 Selznick ţinuse să-şi exprime public încrederea în George Cukor ca „realizator ideal" pentru *Pe aripile vîntului*. Numai o zi mai tîrziu însă, într-un document de astă dată confidenţial adresat secretarului său Dan O'Shea, patronul îşi exprima reticenţele în ceea ce, încă de pe atunci cînd filmările nici nu începuseră, devenise pentru el cazul Cukor! *Crezusem că George ar fi fost un atu pentru companie, dar acum mă tem că nu e decît un lux care ne costă prea scump.*

Lista reproşurilor e lungă şi se referă, retrospectiv, la preistorie: Cukor ar fi refuzat realizarea lui *A Star is Born* (*S-a născut o stea*), fiindcă un film despre Hollywood nu-l atrăgea; mai tîrziu, cînd i-a fost retras lui H.C. Potter turnajul la *Aventurile lui Tom Sawyer*, a refuzat din nou să preia lucrul, preferîndu-i un film cu Garbo şi chiar şi acum pierde timpul fără să lucreze, în aşteptarea startului la *Pe aripile vîntului. Sîntem întreprindere comercială, nu mecenat* – observă Selznick. *Ar trebui ca regizorul, măcar în acest interval, să mai facă ceva ca să-şi justifice renta contractuală asigurată de studio, dar uite că filmele pe care i le propune societatea să-şi mai scoată din pîrleală, nu i-s pe plac.* Şi chiar în acel moment, cu o bună jumătate de an înaintea inevitabilei despărţiri, Selznick începe să reflecteze la alte posibilităţi fiindcă *am putea trage mari avantaje pentru viitor propunînd contractul unui realizator important... poate Victor*

Fleming sau chiar Capra care moare de poftă să facă el Pe aripile vîntului.

Mai tîrziu (în februarie 1939), descoperea brusc că lui Cukor îi lipsise viziunea asupra filmului. *Dacă e imbatabil în ce privește scenele intimiste, de amor, ale lui Scarlett, nu înțelege forța, amploarea, suflul întregului film.* Poate! Dar din ceea ce a lăsat Cukor în urmă, din ceea ce a apucat să facă, adică din secvența incendiului Atlantei, de pildă, numai asta nu i se poate reproșa. Este fără îndoială cea mai profesională, mai convingătoare, mai amplu polifonică secvență de mulțimi a filmului.

Ciocnirile dintre producător și regizor porneau uneori de la intonația unei simple replici. Butterfly, interpreta lui Prissy, trebuia să spună în secvența nașterii Melaniei: *„Mama zice că, dacă pui un cuțit sub pat, taie durerea..."*. Cukor dorea ca tonul propoziției să fie rapid și agitat, să dea dramatism și umor scenei. Selznick, dimpotrivă, îl cerea profesoral, lent, pedant.

Însăși secvența balului în care îndoliata Scarlett valsează în brațele lui Rhett a devenit prilej de neînțelegeri. Regizorul a avut ideea să-i adauge Melaniei o lungă tiradă. Selznick, care în general nu accepta improvizații în afara documentelor de lucru definitive ale filmului, era în mod special îngrijorat de lungimea secvenței ca și de ritmul inert al lucrului în general. După primele zece zile de muncă pe platou, fuseseră filmate doar 23 de minute din care trebuiau refilmate zece.

Situația era agravată de faptul că, după ce pregătiseră turnajul timp de doi ani, Cukor și Selznick nu se mai puteau pune de acord asupra scenariului. Realizatorul refuza mereu corecturile la scenariu făcute de Garrett, paralel cu modificările lui Selznick pe text, care curgeau torențial de la o zi la alta.

Susan Meyrick, asistentă de platou îi scria lui Margaret Mitchell:

> George s-a uitat la duble și are impresia că nu i-au reușit. Actorii sînt buni, dar n-a ieșit atît de bine cît trebuia. El crede că toate problemele vin din scenariu. I-a spus lui Selznick că nu mai lucrează pe un scenariu slab, că singura soluție este să se revină la scenariul lui Howard. David i-a replicat lui George că e regizor nu scriitor, că-i revine producătorului să aprecieze calitatea scenariului. George i-a răspuns că tocmai ca regizor n-are de gînd să se compromită cu un scenariu debil. Dacă nu se întorc la textul lui Howard el, George, pleacă. Catîr cum e, David i-a zis: „Foarte bine. Pleacă...![20]

În volumul său de amintiri, Jean Negulescu pune în circulație o versiune întrucîtva diferită a divorțului dintre cei doi. Pornind de la o controversă de rutină la filmare, Selznick i-ar fi spus regizorului:

> — S-ar putea, dragă George, ca ideile tale să fie nemaipomenite. Dar dacă ratăm filmul, gîtul mi-l frîng eu, nu tu. Ei bine, vreau certitudinea că numai eu singur am fost răspunzător pentru asta.
> — Ce vrei să spui? – ar fi avut imprudența să mai întrebe Cukor.
> — Vreau să spun că din acest moment te-am concediat[21]

În cuvinte mai dure, același „*Foarte bine, pleacă!*" pe care-l relatase asistenta de platou. Și Cukor a plecat...

Istoricul german Helmuth Karasek[22] atrage, de altfel, atenția că înlăturarea de la turnare a lui Cukor nu era un caz izolat, ci o tactică: în mijlocul filmărilor, producătorul

prefera să-l dea afară pe regizorul care le pornise, pentru ca ceea ce rezulta să aibe renumele unui film de Selznick. În ce privește *Pe aripile vîntului*, cu totul remarcabil a fost faptul că în această grea încercare cei doi nu și-au purtat rîcă unul altuia. *Ar fi fost de așteptat ca prietenia noastră să se destrame...* – scria mai tîrziu Cukor însuși. *Dar, spre onoarea noastră am rămas foarte buni prieteni.* E adevărat, din punctul de vedere al amiciției celor doi, „onoarea" a rămas la înălțime, dar filmul și-a pierdut integritatea stilistică, iar actorii i-au dus mereu dorul primului realizator. Vivien i-a scris soțului ei legitim, Holman Leigh, cu care rămăsese și ea în relații exemplare de prietenie: *Munca alături de Cukor era ultima mea șansă de a iubi vreodată filmul ăsta.*

Ca să-l înlocuiască pe Cukor, Selznick avea la dispoziție brelanul de regizori sub contract ai studioului: Robert Z. Leonard, Jack Conway și King Vidor. Victor Fleming părea în momentul acela cel mai puțin indicat fiindcă era absorbit de filmările la *Vrăjitorul din Oz*. Totuși, la 20 februarie, patronul își soma directorul de producție, Raymond Klune, să-l contacteze pe Fleming, care urma să-i predea lui King Vidor răspunderea lucrului la *Oz* urmînd ca de la 1 martie să înceapă filmările întrerupte de Cukor pentru *Pe aripile vîntului*. De ce tocmai Fleming?

Victor Fleming era cotat nu numai ca unul dintre cei mai importanți regizori ai MGM, dar și bun prieten cu Gable cu care abia terminase filmul *Test Pilot* (*Pilot de încercare*). Acestui fost pilot de avion, mătăhălos, nu-i prea păsa de bunele maniere pe platou. Era în schimb punctual ca un ceasornic. Pe 17 februarie se prezenta la direcție primind spre lectură cele 400 de pagini ale scenariului. Dar premizele conflictului abia stins prin ruptura dintre Selznick și Cukor

reapărură; *Domnule Selznick, n-aveți pic de scenariu!* – i-a zis, fără menajamente, noul venit trîntind pe masă voluminosul tom. De data asta fu David cel care cedă, producția filmului fiind sistată timp de 17 zile. Platourile deveniseră pustii la un cost de 10.000 de dolari locația pe zi, în timp ce Selznick și Fleming lucrau de zor la dialoguri, avîndu-l alături, ca ajutor, și pe Ben Hecht.

Am sosit la 7 dimineața – relata într-o scrisoare Hecht, căzut „ca musca" în *Pe aripile vîntului*, de care nici habar n-avusese pînă atunci. *David mi-a spus o poveste pe care n-am putut-o urmări, era, cum spuneam noi la Chicago, „lungă ca visele tîrfelor". Ca să folosim timpul, Victor și David interpretează personajele. David e Scarlett, iar Victor, Rhett și toți ceilalți, începem la 6 dimineața și terminăm la două noaptea.* Selznick rezista prin pastile de benzedrină, iar Hecht prin energia lui proprie. După două săptămîni, Hecht era la pămînt, iar David dublase doza, dar părea în formă, înghițea pastile întruna, vioi și plin de angoase. L-a implorat pe Hecht să mai rămînă o săptămînă ca să termine textul. Instinctul de conservare al dramaturgului a învins pofta de bani. Nu numai că n-a rămas, dar a luat-o la goană într-o direcție necunoscută de unde n-a mai dat nici un semn, pentru o vreme.

Fleming a fost cel care l-a convins pe Selznick să repună pe tapet scenariul lui Howard, așa că tot la soluția lui Cukor s-a ajuns pînă la urmă, numai că fără Cukor. La 1 martie filmările s-au reluat. Cu avantajul noului venit, Fleming critica tot ceea ce se făcuse și pretindea ca de acum încolo să filmeze acțiunea în continuitatea ei dramatică. Pretenția îl scoase din fire pe Selznick. *E ridicol să filmeze scene ca cele ale spitalului, în vreme ce Gable, Howard și dna de Havilland ne-ar lua*

banii fără să facă nimic, în plus Leslie Howard *trebuie să fie eliberat cît mai rapid pentru a putea începe* Pimpernel Smith*... Deci, e cazul ca regizorul să se supună cerințelor economice... Cînd îl vedeam pe Fleming îmi venea să iau poziție de drepți* – a povestit, ulterior Evelyn Keyes. *Reprezenta figura patriarhală din capul mesei. Nu umbla cu fleacuri. Încercam să fim ascultători și să facem exact ce ne spune. Îmi era nesuferit, dar talent avea. Nu-i plăcea dl Selznick, nu-i plăcea de nimeni pe lumea asta cu excepția lui Clark Gable...*

O nouă versiune definitivă a secvenței cu gemenii Tarleton, cu care începuse Cukor, a fost prima filmată și de Victor Fleming, după cum aflăm din circulara adresată de Selznick: *Luni reluăm turnarea. Vă rog să va puneți de acord cu dl. Fleming asupra primei secvențe. Ar trebui să începem cu gemenii, pe urmă să trecem la întîlnirea dintre Scarlett și Gerald pentru a vă putea permite s-o situați în raport cu Tara. Apoi, dacă n-are nimic împotrivă, ar trebui reluate filmările de la bazarul de caritate.* S-a păstrat o filmare a platoului avîndu-i în centrul ei pe David, Victor și Menzies parcurgînd albumul miraculoaselor sale imagini ale perspectivei filmului. Fleming, care nici măcar nu citise romanul, sconta s-o scoată la capăt cu ajutorul schițelor lui Menzies, *dacă Selznick avea să-i comunice verde în față ce vrea, fără acele afurisite de circulare care enervau pe toată lumea...*

Mai tîrziu, cu prilejul lansării filmului, Vivien Leigh a scris într-o pagină memorialistică despre impresiile ei de lucru: *Dl. Fleming care trebuia să coordoneze o mie unul de detalii, a făcut dovada unei rezerve inepuzabile de răbdare și bună dispoziție. Cred că noi toți am simțit în timpul turnajului că trebuia să fim executanți exemplari, să ne investim pînă la capăt în fiecare sarcină.*

Aceste evocări erau cu totul idilice în comparație cu ceea ce se petrecuse în fapt. Zgomotoasa sosire i-a redat zîmbetul lui Gable care se simțea redevenind, în sfîrșit, adevărata

vedetă a filmului. Vindicativ, el își bătea joc, bădărănește, de Vivien căreia, la un moment dat i-a reproșat chiar că și-a ridicat prea mult sînii, folosind banda adezivă. Acesta era „noul regim": Vivien la cheremul gustului lui Gable.

Nu-i de mirare că englezoaica nutrea o adîncă aversiune pentru regizor și se vorbea că, pe ascuns, seara, alerga la Cukor să repete cu el secvențele zilei următoare. Resimțea acut absența maestrului ei, se simțea nesigură pe platou. Vivien, care avea să sfîrșească în cîțiva ani, pradă unei maladii depresive, izbucnea mereu în crize de furie la adresa lui Fleming, iar „răbdătorul și bine dispusul" regizor nu-i rămînea dator. Toată lumea remarcase cît de brutal se purta cu ea. Poate că regizorul vroia s-o întărîte, s-o facă rea, așa cum e descris personajul, în orice caz, cu cît trecea timpul, cu atît situația de pe platou se deteriora.

Protagonista însăși, de cînd era despărțită de Laurence Olivier, „exilat" pe scena unui teatru din New York, își proiecta exasperarea în Scarlett. Asta o și făcea mai potrivită rolului. În vreme ce după scenele de vijelioasă iubire de pe platou, Gable, încă mai cinic decît Rhett Butler, fugea în fiecare seară pentru a se întîlni cu Carole Lombard, viitoarea-i soție, Vivien suferea de una singură, în vîrtejul unui film cu foarte multe scene, prezentă aproape în toate. A lucrat 95 din totalul celor 125 zile ale turnării. Pe de altă parte era motivată să termine filmările cît mai repede, ca să se poată întoarce la bărbatul iubit. Deci vroia să lucreze cît mai mult. Se trezea la 6.30 dimineața, lua în fugă, machiindu-se sub casca de coafat, micul dejun. La 9 fără un sfert era la locul ei, pe platou. La sfîrșitul zilei de lucru spunea adesea: *Vic iubitule, n-am mai putea filma cîteva cadre?* întreba atît de fermecător încît Fleming nu-i rezista. Vivien și Scarlett erau surori.

Amîndouă şirete, unelteau mereu ca să obţină ce doreau. Numai că spre deosebire de Scarlett, Vivien reuşea mai întotdeauna.

Sfidarea lui Jezebel...

Aceasta era starea de spirit în care, la începutul lui aprilie 1939, Fleming a reluat secvenţa balului din momentul în care un trompet atrage atenţia asupra doctorului Meade care mai are un anunţ de făcut, marea surpriză pe care a pregătit-o asistenţei: licitarea dreptului de a deschide cadrilul. Rhett e filmat cum dezinvolt aruncă în luptă oastea sa numărînd 150 de dolari în aur. *Pe cine licitaţi?* – întreabă, însufleţit de un val de caldă bunăvoinţă, doctorul. *Pe doamna Hamilton!* – sfidează publicul căpitanul Butler. *Dar e în doliu, n-o să accepte să danseze!...* – remarcă, dezorientat, doctorul căruia zornăitul aurului îi calmează totuşi convulsiile simţului moral. *Ba accept!* – îl contrazice Scarlett, în timp ce Rhett întoarce capul satisfăcut, mustăcind ca un motan. Un grup alegoric de matroane strînse în jurul domnişoarei Pittypat care a căzut în nesimţire, marchează reacţia defavorabilă a opiniei publice. Restul dansatorilor sînt neutri, îşi văd netulburaţi de piruetele lor, iar Scarlett şi Rhett se tot tachinează în vîrtejul dansului...

Ghinionul lui Selznick era că, chiar în vremea în care filma balul lazaretului din Atlanta, pe ecranele americane tocmai ieşise un alt fel de *Pe aripile vîntului* intitulat *Jezebel* cu o Scarlett exploziv interpretată de Bette Davis şi chiar cu un bal analog în care eroina, la braţul lui Henry Fonda, sfida şi ea convenţiile sociale. Dar în vreme ce în scena

regizată de Fleming, perechea Gable-Leigh evolua grațios și chiar triumfal pe pîrtia deschisă cuminte de cavaleri și domnișoare, în *Jezebel* figurația, subtil îndrumată de William Wyler, e atomizată în personaje distincte, fiecare cu sarcina sa dramatică, izolînd și excluzînd perechea rebelă. Nu o spectaculoasă scenă corală avem în *Jezebel*, ci un duel dramatic cîștigat de protagoniști.

Aici, în *Pe aripile vîntului*, în afara leșinului personal al domnișoarei Pittypat, dansul continuă perfect coregrafiat după tipicul fastuoaselor scene de bal hollywoodiene. Selznick însuși își exprima nemulțumirea într-o circulară adresată echipei. El găsea că planurile filmate de Fleming în scena valsului n-ar dobîndi frumusețea prevăzută de realizatori decît dacă aceste costume ar fi frumoase și colorate, în așa fel încît doliul lui Scarlett să contrasteze frapant și culorile acestor costume să distoneze ulterior cu nuanțele neutre pe care le vom vedea în timpul războiului. Din păcate, regreta patronul, din cauza lipsei de valori a culorilor, secvența bazarului caritășii semăna mai mult a carte poștală ieftină.

Așa și era, de fapt. Datorită abordării general-simpliste a secvenței, lipsită de simțul rafinat al detaliului caracteristic lui Cukor, perechea în negru alunecă senin, pe aripile vîntului și valsului și numai în dialogul prescris cuplului răsună ecoul a ceea ce ar fi trebuit să se vadă sugestiv în imagine: refuzul social. *Îmi distrugi reputația!* – protestează Scarlett. *Nici n-ai nevoie de ea!* – o consolează cinicul ei cavaler după care adaugă: *Nu te mai fandosi. De la dumneata aștept multe... Ce anume?* – se interesează ea flatată. *Să-mi spui ce i-ai spus lui Ashley! Niciodată!* – taie Scarlett orice șansă de negociere ulterioară.

În 1938, cînd studiourile Warner lansau filmul lor despre Sud de William Wyler, Selznick a fost de-a dreptul alarmat

nu numai de comportarea lui Jezebel la bal, dar și de toate similitudinile temei – (Războiul de Secesiune, caracterul insuportabil al eroinei, duelul ei orgolios cu adoratorii) care știrbeau șansele producției sale aflate abia în proiect. La 8 martie 1938, încă înainte de lansarea pe ecrane a lui *Jezebel*, îl atenționa, amenințător, pe Jack Warner cu privire la filmul pe care-l patronează, mai ales la cîteva pasaje *total inutile*, după aprecierea sa, care, în mod nefericit, seamănă cu *Pe aripile vîntului... Ar fi păcat ca un film atît de remarcabil și costisitor ca* Jezebel *să fie considerat ca un rateu de fanaticii cititori ai romanului lui Margaret Mitchell* – scrie el, teribil de îngrijorat pentru soarta concurenței. Și face referință precisă la scena în care eroina își pălmuiește obrajii pentru a le da culoare, sau la cea a bărbaților în jurul mesei *de o plictiseală ucigătoare în filmul vostru*, la particularitățile sudiste ale unor dialoguri, la conversațiile despre războiul iminent mai ales că unele secvențe păreau parcă scoase direct din romanul Margaretei Mitchell. Jack Warner i-a răspuns mulțumindu-i politicos pentru interesul față de film, dar... a rezistat pe propriile poziții![23]

Și evenimentele și-au continuat cursul, așa cum continua și povestea lui Scarlett O'Hara, văduva căreia căpitanul Butler îi tot dă tîrcoale primejdioase. Pălărioara pe care tocmai i-a adus-o de la Paris a dat-o gata, în timp ce Rhett își dezvăluie dantura albă într-un zîmbet satisfăcut cînd i-o așează corect fiindcă, în fața oglinzii, și-o pusese anapoda. *N-o pot primi!* – exclamă ipocrită. *Aștept răsplata!* – o liniștește Rhett. *Nu mă mărit cu dumneata!* – încearcă ea să deschidă tratativele pe care falnicul căpitan le exclude lămurit: *Nici n-am de gînd să mă însor! Nici n-am să te sărut!* – își continuă ea jocul și înaintează spre el, închizînd ochii. Rhett o lasă să

aștepte apoi o prinde, delicat, de bărbie și-i cere să deschidă ochii. *Nu te sărut, deși ar trebui să fii sărutată de unul care se pricepe.* Ea, sfidătoare: *Și te-i fi crezînd omul potrivit!* Iar el, înțelept: *Aș putea fi, dar... la momentul potrivit! Îngîmfatule!* îl tachinează Scarlett cu vizibilă părere de rău. Și tot așa pînă la concluzia: *Nici nu știu de ce te mai primesc* – deși pălăria care-i vine ca turnată, ne explică elocvent de ce o face, iar el îi povestește despre bătălia de la Gettysburg, un orășel din Pensylvania unde se decide acum totul și care bătălie s-ar putea să încheie războiul. *Atunci s-ar întoarce și Ashley...* lasă Scarlett să-i scape. Lipsă de tact pe care oaspetele o penalizează plecînd vizibil iritat.

Dialogul e, cum limpede se vede, alcătuit din bagatele, în timp ce Mitchell împingea analiza în straturi incomparabil mai profunde.

Nu-și dădea seama că el descuiase porțile văduviei ei și că îi dăruise libertatea ca și posibilitatea să eclipseze fetele nemăritate, cînd epoca ei de succes ar fi trebuit socotită încheiată. [...] Vedea doar că pălăria era cea mai frumoasă din cîte avusese pînă acum, că n-o costase nici un ban și că Rhett trebuia să fie îndrăgostit de ea, chiar dacă nu voia s-o mărturisească. Și era hotărîtă să găsească un mijloc pentru a-l face s-o mărturisească.

Nimic din toate acestea, sau mult prea puțin, în ceea ce ne înfățișează filmul. În mod analog, același lucru se poate afirma și despre fundalul istoric al superproducției.

Insertul *Înmărmuriți, locuitorii Atlantei au așteptat trei zile rezultatul încleștării dintre cele două națiuni de la Gettysburg* deschide secvența în care grupuri alegorice de cetățeni, femei îndoliate, mame chinuite de grija pruncilor din brațe, pionieri încercați cu bărbi cărunte în mijlocul cărora îl reîntîlnim pe omniprezentul dr. Meade, așteaptă listele cu eroii căzuți. Cînd apar în sfîrșit hîrtiile, și le smulg unii altora, într-un vacarm

întretăiat de hohotele de plîns ale celor care şi-au găsit fiul sau soţul pe lista însîngerată. O bătrînă suspină înaintea unui şef de fanfară care, cu aer războinic, comandă imnul Sudului. În mijlocul formaţiei, un adolescent suflă din fluier plîngînd.

Într-o trăsură, adăpostite de valul prostimii, Melanie şi Scarlett îşi dispută cernitul pomelnic. Scarlett nu-şi poate stăpîni bucuria că numele Wilkes nu figurează printre victime, în vreme ce candida Melanie exclamă *Eşti atît de bună că te interesezi de Ashley!...* Şi, urmîndu-i exemplul, se îndreaptă spre doamna Meade care-şi îneacă hohotul de plîns în batistă. *Da! Şi băiatul nostru...* zice, cu mîndră amărăciune doctorul. *Mă înrolez şi eu!* – anunţă avîntat mezinul. *Îi omor pe yankei! Vrei să te plîngă ai tăi şi pe tine?* îl aduce Melanie la realitate.

Din nou trebuie să remarcăm cum în roman există incomparabil mai multă ambiguitate: *Mulţimea aclama trupele ca şi cum ar fi fost victorioase. Frica se cuibărise în fiecare suflet, dar acum cînd ştiau despre ce e vorba [...] nu mai era vorba de panică, de nebunie colectivă. Oricare ar fi fost sentimentul fiecăruia, nimeni nu se trăda. Toată lumea vroia să pară veselă, chiar dacă se silea s-o facă. Fiecare căuta să arate curajos şi plin de încredere în armată.* (vol I, p. 356)

Noroc că pe strada invadată de mulţime apare călare pe un bidiviu, într-un impecabil costum alb, Rhett. *Ashley trăieşte!* – se grăbeşte Scarlett să-i împărtăşească bucuria. *Dar atîţia alţii au fost ucişi. Sărmani oameni!* – zice căpitanul Butler. *Sudul e îngenunchiat. Mor învechitele noastre idealuri.*

Şi, părăsind precipitat această temă căreia romanul îi dedică zeci şi zeci de pagini, revine la obişnuita răfuială maliţioasă:

Nu te teme. Ashley se va întoarce...

Într-adevăr, vedem imediat reprodus pe ecran un ordin de permisie. Trenul de epocă, pentru care David O. Selznick n-a precupețit banii, intră în tunelul gării Atlanta de pe peronul căreia Scarlett privește, cu ochi de viperă, îmbrățișarea soților Wilkes. Un negru fioros, înarmat cu un cuțit, urmărește prin curte *ultimul cocoș al Atlantei* pe care-l și consolează: *Hai, bătrîne. Că tot nu lași pe nimeni în urmă. Nevestele ți le-am halit de-acum pe toate.* Ultimul cocoș, ultima sticlă de vin, păstrată de Pittypat pentru ocazii, și cei doi urcă elegant scara spre camera în care-i așteaptă patul conjugal. Leslie i-a întins brațul soției, de parcă ar purta-o spre ringul de dans. E atît de îndîrjit, de distins, atît de ostentativ în eleganță, încît ți se strepezesc dinții.

Nu și lui Scarlett care în zori îl pîndește în capul scării, chiar ca un păianjen, cum o dojenea Mammie la Tara. Are să-i dea în dar o eșarfă pe care o prinde de tunica nouă cusută de Melanie.

— *Aș face orice pentru tine* – îi mărturisește ea fierbinte.

El îi răspunde cu o privire lungă:

— *Ai putea face ceva pentru mine. Să ai grijă de Melanie. E atît de plăpîndă și te iubește atît. Dacă voi fi ucis...*

Scarlett îl întrerupe refuzînd eventualitatea...

— *Roagă-te pentru mine...* o imploră. Și apoi continuă nostalgic: *Se apropie sfîrșitul. Sfîrșitul lumii noastre. Oamenii îmi mărșăluiesc desculți. Iar yankeii vin tot mai mulți.*

În roman, la p. 234 (vol. I) Ashley proclama, cu acest prilej: *Lupt pentru timpurile trecute, pentru obiceiurile vechi, dar care, mă tem, au dispărut pentru totdeauna, oricum ar cădea zarurile. Fiindcă învingători sau învinși, noi tot pierem.*

Apoi, de la sfera perspectivei general-istorice, cuplul trece la scara problemelor personale.

— *Fii curajoasă. Trebuie să plec. Ești atît de puternică, frumoasă...*

Cumnatul o contemplă duios, înfrîngîndu-și evidenta atracție. Dar ea îi taie din nou calea, cerînd ce i se cuvine măcar în calitate de rudă, sărutul de despărțire. Și el îl execută, patern, pe frunte, dar apoi nu mai poate rezista buzelor ei fremătînde și se abandonează într-o fierbinte și pasională sărutare.

— *Te iubesc!* – îi repetă ea cu obrajii uzi de lacrimi. *M-am măritat cu Charlie numai ca să-ți fac în ciudă. Spune-mi că mă iubești și tu* – anticipează un refren care s-a fredonat și la noi, prin anii '60, în spectacolele numite „de estradă". *Vreau să mi-o amintesc toată viața.*

El o ascultă privindu-i chipul, citindu-i-l parcă și se desprinde suferind, din îmbrățișare, ca la comandă, cînd partenera și-a terminat replica, părăsind încăperea. Iar ei nu-i mai rămîne decît să-i urmărească silueta grațioasă, prin geamul aburit de ploaie, în maniera în care Victor Fleming ne-a obișnuit deja.

Interior de biserică. Un vitraliu cu un Iisus luminos pe care e insertat un subtitlu lămuritor:

Răniții și refugiații se revărsau puhoi asupra Atlantei, venind din sărmana Georgie.

Sfîrșită de puteri, Scarlett veghează alături de Melanie capul unui rănit. În cele din urmă îi spune:

— *Nu mai rezist. Mă duc acasă. Tu n-ai obosit?*

— *Nu* – îi replică virtuoasa femeie... *Oricare dintre ei putea fi Ashley și să aibă în jur doar străini...*

Și, pe această declarație generos retorică, obiectivul se ridică surprinzîndu-le, expresionist, umbrele pe perete.

Soluția plastică era creația lui Ernest Haller, maestrul de imagine asupra căruia se oprise, într-un tîrziu, alegerea lui

Selznick. De problema creatorului fotografiei s-a ocupat relativ tîrziu, abia în octombrie 1938, cînd, chiar și atunci, nota liniștitor: *Cum nu cunoaștem încă data exactă a începerii turnării, n-avem motive să ne grăbim în această problemă.* Dar își anunța intenția să angajeze doi operatori, dintre care unul să fie specialist în Tehnicolor, iar celălalt, cel mai bun al profesiunii care – eventual – să fie familiarizat cu culoarea din mers. Care anume? – se întreba atunci, în octombrie 1938. *Poate Hal Rosson, poate Oliver Marsh, poate Ray June, dar în nici un caz unul lent.* Preferatul lui Cukor era Charles Lang, dar mai aveau în vedere și alte posibilități: Freund, Toland sau Rudolph Mate, nume într-adevăr de referință. *În orice caz,* – conchidea pe atunci, Selznick, *omul trebuie găsit, fiindcă mă tem că dacă o s-o facem în ultimul moment, ne vom pomeni cu un tip de rangul doi...*[24]

O filmare de pomină...

Ernest Haller nu era chiar un profesionist de rang secund. Avea la data aceea aproape 20 de ani de exercițiu al camerei de luat vederi, și fusese autor al imaginii unor filme de anvergură ca *Stella Dallas*, *Patrula pierdută* al lui John Ford și – culmea ironiei – chiar al lui *Jezebel.* Adevărata măsură profesională și-a dat-o în secvențele de sfîrșit de lume ale războiului pierdut, ca de pildă viziunea Atlantei cuprinsă de panică. Secvența e deschisă de coloanele de soldați extenuați care se retrag, colbuiți, printre explozii. Profilat pe un vitraliu cu silueta Mîntuitorului împărțind nădejdi (utilizat și într-o secvență precedentă, dar care, de astă dată, e spulberat de schije) un preot își continuă, imperturbabil, rugăciunea.

Doctorul își face vizita printre paturi. *Dați-mi un calmant!* – imploră un rănit. *N-avem!* – îl liniștește blînd medicul. *Păduchii mă înnebunesc!* – strigă un altul, cu ambele brațe imobilizate în gips, frecîndu-și neputincios spatele de un stîlp. Un larg panoramic lateral e încărcat de „suprasarcini" ale figurației: răniți care joacă cărți, un altul dictează o scrisoare acasă. Meade, oprit la patul unui soldat cerînd ca acesta să fie dus pe masa de operație pentru că altfel face cangrenă. „Nu!" – urlă omul care nu vrea să-și sacrifice piciorul...

Dar Scarlett îl recunoaște, printre răniți, pe Frank, prietenul surorii sale Suellen. *Ești rănit grav?* – îl întreabă, și omul răspunde cu efort: *Domnișoara Suellen e sănătoasă?* Un felcer o smulge de la patul acestuia: *Doctorul Wilson are nevoie de dvs.* Pe chipul eroinei citim oroarea față de ceea ce se petrece în jurul mesei pe care omul, nici măcar anesteziat, din lipsă de cloroform, urlă ca un animal la abator.

Ieșind exasperată din lazaret, Scarlett se trezește în strada plină de praf și refugiați care aleargă în neștire. Haller a surprins, în cadre ample, vuietul nebun în care eroina se lasă înghițită printre cei care fug cu bruma de avut în spate. Un car de pompieri cu tălăngile dezlănțuite taie calea printre ciupercile exploziilor. Cîntecul unei coloane de sclavi înarmați cu tîrnăcoape sună straniu peste convulsia de sfîrșit de lume. Scarlett, care l-a recunoscut pe Pork îl oprește fericită cerîndu-i vești de la Tara. De la el află că Hellen e bolnavă și că pe Gerald nu l-au primit la oaste. *Sudul are nevoie de noi* – încheie mîndru Pork. *O să-i oprim pe yankei...*

În roman această întrevedere se desfășoară într-o tonalitate cu totul diferită, înainte ca mîndrul Pork să-și țină discursul patriotic... *un ofițer se repezi vociferînd.*

— Refaceți rîndurile. Refaceți rîndurile, vă spun, altfel... Ia te uită, dar e doamna Hamilton. Cum se poate să îndemnați oamenii la indisciplină? Vreți să ațîțați o răscoală? Dumnezeu singur știe cît am avut de furcă cu băieții ăștia de azi-dimineață...

În film însă, după această prezentare a negrilor cumsecade, care doresc din toată inima să-i oprească pe nelegiuiții ce vin să-i elibereze, Pork își continuă destinul la îndemnul unui ofițer plin de maniere. În schimb, Haller filmează, pe urmele unui afet de tun ce gonește zănatic, o haită turbată de potăi. Și în mijlocul acestei nebunii generale n-o pierde pe Scarlett, dezorientată, personaj la fel de neprotejat ca actrița însăși.

Vivien a trecut razant pe lîngă o căruță. I-am zis că e nebună – își amintea, peste ani, un asistent de regie. *Și așa trebuia să fiu cu ochii-n patru la figuranți, darmite s-o pățească tocmai vedeta filmului.*

Filmarea a evocat-o într-o însemnare publicată în caietul de premieră al filmului, însăși protagonista. Evident că o asemenea isterie citadină nu putea fi rodul unei filmări continue, ci „tricotată" din cadre tăiate scurt. Așa că actrița s-a fofilat o eternitate, dintr-un plan într-altul, pe străzile înguste ale Atlantei invadate de refugiați. Între filmări, machiorul apărea ca din pămînt să-i spele fața și pe urmă o tampona, iar și iar, cu praf roșu de argilă, pentru a regăsi nuanța exactă a secvenței. De zeci de ori a fost spălată pe obraz și „pudrată" cu colbul Georgiei.

Mai spectaculoasă chiar decît scena, era organizarea ei. Caii și căruțele trebuiau să treacă la secundă printr-un loc calculat al mizanscenei, și între rotițele acestui periculos angrenaj, trebuia să se avînte, tot atît de precis, Vivien Leigh. Și nu-i era defel plăcut să vadă cîte un atelaj care remorca un car cu muniții, îndreptîndu-se asupră-i.

— *Nu e cea mai bună zi pentru plimbare!* – avea să remarce maliţiosul Rhett, surprinzînd-o alergînd nebuneşte prin pulberea străzii şi Gable, aşezat în siguranţă pe capra trăsuricei sale, i-ar fi putut-o spune în egală măsură lui Vivien. Cît despre Scarlett, ea vroia neapărat acasă, adică la mătuşa Pitty.

După care urma unul dintre dialogurile în care excela scriitoarea şi pe care Selznick şi Howard nu apucaseră să le evite:

Rhett: *Panica e o privelişte teribilă. Oamenii generalului Sherman ne vor vizita curînd.*

Scarlett: (pe care o explozie o înspăimîntă): *Trebuie să plec înainte de venirea yankeilor.*

Rhett (maliţios): *Părăseşti spitalul? Te-ai săturat de moarte, păduchi şi sînge? Nici nu erai tu făcută pentru răniţi.*

Scarlett: *Mi-e frică!*

Rhett: *Să fugim de aici, în Mexic, la Londra, la Paris.*

Ulterior, exact aceeaşi destinaţie, Mexicul, i-o va propune Scarlett lui Ashley. Dar aici, oferta face loc obişnuitei hîrjoane.

Scarlett (dispreţuitoare): *Cu dumneata?*

Rhett: *Da. Te admir pentru ceea ce eşti!* (şi apoi, repetîndu-i, ca şi autoarea, a cîta oară) *Ne potrivim. Avem aceeaşi fire. Am tot aşteptat să-l uiţi pe visătorul Ashley! D-na Wilkes va avea un copil. Vei iubi un bărbat cu soţie şi copil? Am ajuns...* – îi atrage atenţia că este în faţa casei mătuşii Pittypat. *Mă urmezi sau cobori?*

Scarlett: *Te urăsc. Te voi dispreţui pînă la moarte* – conchide ea, ca în finalul tuturor celorlalte confruntări cu Rhett. Şi sare de pe capră, furtunos, agăţîndu-şi fusta de roată, dezvăluind un val de jupoane şi danteluţe de pantalonaşi.

— *Ne potrivim. Avem aceeași fire!* – pledează Rhett.

Remarcăm din nou prezența acestei permanențe pe care romanul o reia și o repetă pînă la saţietate: înrudirea de caracter a cuplului Scarlett-Rhett. *Poate pentru că erau atît de asemănători* – zice povestitoarea însăși la pag. 348 sau, mai poetic: *Ea era întunericul și Rhett era tot întunericul...* (pag. 469) sau încă, la pag 555: *Și el, ca și ea, vedea lucrurile așa cum sînt, fără să se încurce în idei nepractice precum onoare, sacrificiu, sau o prea mare încredere în firea omului...* Iar Rhett, subliniază și el, în stilul său sarcastic: *Pe cînd noi, scumpă soție a sufletului meu, noi am fi putut fi atît de fericiți, fiindcă semănăm atît de mult...* (pag. 468) aidoma și în multe alte locuri. Nu e de mirare că tema va fi frecvent reluată și de film. Important este însă că Rhett pare mereu instrumentul prin care Scarlett se delimitează și se dezvăluie, tachinăriile sale reprezentînd expresia unei conștiințe prin care însăși eroina prinde a se înțelege pe sine.

Din păcate, raportul dintre personaje e monoton redat în film, reacțiile sînt mereu aceleași. Rhett își dezvăluie, și la această despărțire violentă de Scarlett, dantura într-un rînjet batjocoritor pe care-l păstrează, deși Scarlett e departe și a rămas singur cu sine însuși sau cu publicul din stal, depinde cum vrei s-o iei. Nici o clipă, în scenele de intimitate ale personajului, nu vezi un semn că ar iubi-o cu adevărat. Gable își joacă mereu și mereu masca ricanării, asta i-a spus regia să facă, asta execută. De altfel nu numai el, ci întreaga garnitură de vedete a filmului, mai mult decît toți Leslie Howard, e deservită de scenariu și regie. Filmul acesta „epocal" și-a împins fatal actorii la rutină, la manieră și plafonare.

Nici nu apucă Scarlett să intre în casă că-i iese înainte, într-un suflet, mica negresă Prissy care o vestește alarmată că toată lumea fuge. De parcă ar vrea să confirme gravitatea situației, Pittypat însăși iese cu o cutie de pălărie în mînă. *Oi fi poate lașă, dar yankeii sînt atît de aproape!* – se scuză ea complexată. Scarlett ar fi gata să șteargă și ea putina, dar are ghinionul să fie interceptată de dr. Meade care, apărut ca din pămînt, o mobilizează:

— *Melanie are nevoie de tine. O să fie o naștere grea. Doar n-o s-o lași să nască pe drum!*

— *Nu știu să moșesc!* – se apără biata Scarlett.

— *Știu eu!* – se află în treabă fata moașei de la Tara, micuța negresă Prissy care nu-și mai cunoaște lungul nasului și se amestecă în discuțiile stăpînilor. *Am ajutat-o de multe ori pe mama...*

— *Ashley luptă pentru cauză! S-ar putea ca nașterea să-i fie lui Melanie fatală. Trebuie să avem grijă de copilul ei...* – pledează, inspirat, doctorul de parcă ar fi știut ce i-a promis ea lui Ashley la despărțire. Și Scarlett se frînge. Dar nu încetează să discute cu publicul spectator care-i e complice: *Melanie, doar tu ești de vină. Îți urăsc copilul...* declară într-un aparté folosit frecvent în tehnica teatrală din vremea Războiului de Secesiune.

Din ceruri secera moartea. De 35 de zile, Atlanta în luptă spera într-un miracol. Cînd se așternea tăcerea, aceasta era mai înfricoșătoare decît salvele tunurilor... – glăsuiește un insert, asemenea aparteurilor atribuite eroinei. Procedeul inserturilor e frecvent folosit de către dramaturgia lui Selznick pentru a marca atmosfera sau curgerea narațiunii, în cazul de față asediul, moment nefericit cînd, în camera de la etaj, Scarlett își găsește cumnata în chinurile facerii murmurînd:

— *Să nu fi fost eu, erai acum în siguranță, la Tara. Ești atît de bună cu mine. Ca o soră! Mă frămîntă un gînd. Dacă mor, o să ai grijă de copil?*

Biata Scarlett, oricum împovărată de promisiunile făcute lui Ashley, cîntărește atît eventualitatea, cît și oferta, pînă să răspundă:

— *Să nu vorbim despre moarte. Avem destule necazuri și așa! Îl chem pe dr. Meade.*

„Nu era plăcut să fii tratată ca sclavă!"

Pe scară, Prissy tocmai se lăsase absorbită în jocul cu fundițele șorțului ei. *Jucîndu-și fustițele ca și cum un mare public i-ar fi admirat fasoanele...* – îi indicase parcă regizorului, dna Mitchell.

— *Fugi după dr. Meade...* îi ordonă autoritară Scarlett. Și cum Prissy nu pare prea grăbită, îi strigă din urmă:

— *Fugi, că altfel te vînd...*

După o vreme, deschide fereastra și o vede pe micuța negresă foindu-se încă în poartă unde miorlăie un cîntec.

— *Unde-i doctorul?* – o întreabă de pe scara.

— *Nu e la spital*, se smiorcăie mica negresă. *Mi-au spus că e la gară și mi-a fost frică să mă duc acolo.*

— *Rămîi cu d-ra Melanie!*

În carte, perspectivei gării nu i se acordă decît un singur paragraf:

Culcați, umăr la umăr, sub soarele nemilos, sute de răniți erau aliniați lîngă șine, pe peron și pe trotuare, pînă sub depouri. Mulți zăceau nemișcați, dar unii dintre ei se zvîrcoleau gemînd. Peste tot roiuri de muște pluteau deasupra oamenilor, le acopereau obrazul cu nori bîzîitori. Peste tot se vedeau și pansamente murdare și se auzeau

țipete și înjurături cînd brancardierii ridicau oamenii. Infirmierii fugeau încoace și încolo printre trupurile trîntite pe jos și călcau adesea pe cîte un rănit, atît de strînse erau șirurile... (vol. I, pag. 397). La Mitchell viziunea e concretă, are prezență fizică aproape de cititor, se aud gemete și ocări, se văd pînă și muștele. Selznick preferă însă apropierii dimensiunea cantitativă a frescei cu care strivește spectatorul.

O vom vedea pe Scarlett alergînd printre brancarde și contemplînd pierdută peroanele pe care infirmierii nu mai pridídesc de atîția răniți. Ea trece, focalizată în prim-plan, printre suferinzii contorsionați, în vreme ce imaginea se lărgește peste sutele de corpuri ce colcăie implorînd alinare, viziune de coșmar amplificată de tema patetică a muzicii întretăiată de vuietul vag al mulțimii, ca un talaz al suferinței. Mișcarea de cuprindere face ca, pe măsura lărgirii cadrului, silueta lui Scarlett să se vadă tot mai măruntă, neînsemnată în raport cu oceanul durerii, efect cu semnificație metaforică. Mișcarea aparatului e încheiată, apoi, printr-un acord epic, pe roșul dungat cu albastru al drapelului sudist.

Scena, care nu durează mai mult de 50 de secunde, e impresionantă prin dimensiune deși, paradoxal, lipsită de emoție. *Griffith ar fi obținut-o numai cu cinci-șase figuranți!* – se spune că a exclamat Charles Chaplin la vederea cadrului. Iar cînd a privit-o soțul Margaretei Mitchell, a exclamat sarcastic: *Dacă aveam atîția soldați cîți se văd în scena asta... cîștigam războiul.* Cîți figuranți va fi folosit realizatorul ei?

Echipa se afla atunci în fața celei mai spectaculoase secvențe dedicate dezvăluirii înfrîngerii Sudului. Cele 50 de secunde trebuiau să dea întreaga panoramă a pierderilor confederate. *Pentru această scenă* – își amintea Arthur Harling, unul dintre operatori – *echipa se pregătea de un an. Nu exista, în*

studio, macara care să se poată înălța la nivelul dorit pentru amploarea cadrului și au adus una, înaltă de 25 de metri, de la un îndepărtat șantier naval. Ca fundația să-i suporte greutatea a fost nevoie să se toarne o platformă de beton.[25]

In ziua filmării, Sam Wood a solicitat cîteva mii de figuranți. Dar asta nu-i satisfăcea ambiția! A mai adăugat și mii de manechine. Nu simple momîi inerte, ci adevărată figurație în mișcare. *Am fost unul dintre sutele de figuranți ai acelei scene. Mi-au indicat unde să mă duc* – dezvăluia secretul filmării Johnny Albright, unul dintre „răniții" de atunci. *M-am întins pe jos și a venit un recuziter cu un manechin pe care l-a plasat alături de mine. Apoi un secund mi-a arătat că marioneta era prevăzută cu un fel de manetă. Dacă trăgeai de ea, își mișca mîna. Nu mai era manechin, devenea rănit...*

Cu toată ingeniozitatea sa, efectul pare ineficace, toți supraviețuitorii schițînd, fără imaginație același gest de ridicare a brațului în timp ce brancardierii se plimbă printre trupuri. Și durerea, și suferința, și spaima nu mai pot fi particularizate, ca în viață. Printre aceste trupuri mai mult sau mai puțin chinuite, Scarlett îl va descoperi pe Dr. Meade căruia, deși aplecat deasupra unui rănit, are lipsa de tact să-i mai ceară s-o asiste pe Melanie. Medicul, firește, o refuză fără umbră de politețe. *Găsește vreo femeie care să te ajute. Dacă moare?* – încearcă Scarlett să-l înduplece, inconștientă de gafa pe care o face. *Să moară? Uite-i cum se prăpădesc. Fără cloroform și pansamente. Să știi că e mai ușor să moșești...*

Și, parcă pentru a-i întări motivarea refuzului, ne este arătat din nou planul amplu al gării, cu furnicarul de durere al înfrîngerii.

— *Vine doctorul?* – o întîmpină agasanta Prissy pe scară?

— *Nu va veni nimeni. Te descurci fără el* – îi răspunde ea frîntă.

Iar negresa, plesnindu-şi disperată palmele:

— *Eu nu mă pricep.*

— *Păi n-ai spus chiar tu că te pricepi?* – obiectează Scarlett fără să-şi creadă urechilor.

— *Am minţit! Mama nu mi-a permis niciodată să asist la vreo naştere...*

Destănuire pe care Scarlett o răsplăteşte printr-o năucitoare palmă de stăpînă peste ceafa micuţei negrese.

Istoria, trăită din culise, a acestei palme are hazul ei. Stimulată de indicaţiile regizorului care-i cereau să fie cît mai realistă în joc şi grăbită să o reuşească de la prima probă, Vivien s-a năpustit asupra lui Butterfly McQuenn care o interpreta pe Prissy. Butterfly, gingaşă chiar ca un fluturaş, a început să zbiere cerînd oprirea imediată a filmării – îşi amintea Harry Wolf, asistentul operatorului. Era actriţă, nu sclavă, şi nu accepta o asemenea comportare. A negociat cu realizatorul: *Dacă sînt bătută, să ştiţi că nu mai ţip, dar dacă nu mă bateţi, ţip ca din gură de şarpe şi veţi avea ce doriţi.* Pînă la urmă, Cukor – fiindcă scena naşterii Melaniei de el a fost filmată – s-a resemnat cu o lovitură simulată. *Eram în 1938 şi nu era plăcut să fii tratată din nou ca o sclavă...* declara Butterfly însăşi, la o vîrstă venerabilă, cînd i s-a cerut să-şi reamintească momentul.

Moment în care Scarlett preia autoritară comanda, suspendîndu-i fetei pînă şi dreptul la bocit.

— *Pune apă la fiert. Adu prosoape multe şi un foarfece.*

Din odaie se aude geamătul stins al Melaniei.

Scena care urmează e parcă tăiată în umbre chinezeşti. Aşa cum e, filmată în contra luminii filtrate prin fundalul storurilor lăsate la fereastră, aminteşte de animaţia Lotei Reinniger. Secvenţa, premeditată probabil de Menzies, distonează fără precedent stilistic în întregul film.

Apoi firma salonului „Red Horse" ne strămută în altă parte a orașului. De la etajul unei case arătoase, bine plasat între frumoasele bordelului pe care-l „administrează" buna sa prietenă, proxeneta Belle, Rhett îi va da replica lui Prissy. Într-un impecabil costum alb primește raportul, ascultă cum „don'șoara Melanie" a născut „un băiat grozav", cum au ajutat-o ele, Prissy și „don'șoara Scarlett" să nască, cum nici un medic n-ar fi moșit-o mai bine și cum au acum mare nevoie de „domnu' Rhett" să le scoată din orașul asediat...

Rhett, pe care armata l-a lipsit de cal și trăsură, trebuie să fure un atelaj ca să poată răspunde rugăminții lui Scarlett și va ajunge cu căruța abia pe înnoptat.

— *Bună seara* – o salută ceremonios gentlemanul. *Frumoasă vreme...*

— *Dacă glumești și acum, te omor* – îl previne, amenințătoare, Scarlett. Numai că o explozie îi taie elanul. Îngrozită cum e:

– *Yankeii!* – exclamă înspăimîntată.

— *De unde! Sînt ai noștri...* – o liniștește Rhett. *Aruncă în aer depozitele de muniție.*

În romanul lui Mitchell, fiecare întîlnire dintre Scarlett și Rhett degenerează într-o prea lungă sporovăială și tachinerie reciprocă care acoperă capitole întregi, cu tehnica unui soi de dialog radiofonic. Cu toate prescurtările inevitabile, și în film începe acum o discuție care pare a ține de domeniul absurdului.

— *Să fugim!*

— *Unde?* – întreabă Rhett, gîndindu-se pe semne la Paris sau Londra.

— *La Tara* – precizează Scarlett.

— *Acolo abia s-au dus lupte. Tara a fost poate și arsă. Să pleci cu o lehuză și un copilaș? N-o poți duce acolo pe d-na Wilkes.*

— *Vreau la mama. Vreau acasă... Te omor dacă mă oprești...*
Și i se ghemuiește la piept trezindu-i instinctele de tată, încît căpitanul Butler sacrifică batista lui imaculată din buzunarul de sus al hainei.

— *Hai, suflă nasul aici ca o fetiță cuminte.*

Ea și-l suflă ascultătoare, și după ce el o împăturește, și-l mai șterge odată cu dosul palmei.

— *Bine, draga mea. Te vei duce acasă. După ce ai făcut azi, te cred capabilă de orice.*

Cinicul și brutalul Rhett se comportă în aceste momente cu duioșia unei mame nu numai față de Scarlett, ci și de Melanie. O ia cu blîndețe pe lehuză în brațe și o duce la căruța straniu iluminată în noapte de pojarul incendiului care se vede la orizont. Dar climatul fantasmei e spulberat de ceea ce va urma, de imaginea-șoc a unei vitrine de brutărie pulverizate cu un scaun aruncat din afară, detaliu ce marchează jafurile unei nopți apocaliptice. Soldați sau dezertori, care încearcă să le „confiște" calul, îi înconjoară din toate părțile, iar Rhett îi împrăștie cu șfichiul biciului și numai astfel își croiește drum spre epicentrul incendiului.

„Copaci întunecați își întindeau aripile deasupra capetelor fugarilor", – a scris, în roman, Margaret Mitchell. „Casele întunecate și tăcute se profilau de fiecare parte a drumului și ostrețele albe ale gardurilor luceau slab, ca un șir de pietre funerare. Parcă se aflau într-un tunel, numai că prin bolta înfrunzită pătrundea îngrozitoarea lumină roșie a cerului și, la capătul străzii, umbre se mișcau ca fantome în delir. Mirosul fumului devenea tot mai puternic și din centrul orașului vîntul aducea o simfonie de zgomote, țipete, uruitul surd al furgoanelor militare, larma fără sfîrșit a unei mulțimi în mers.

În clipa în care Rhett coti pe o altă stradă, o nouă explozie asurzitoare sfîşie aerul şi o monstruoasă jerbă de flăcări ţîşni spre apus..." (vol. I, p. 423).

Cukor a reuşit să egaleze aici tensiunea modelului literar prin detalii originale şi vizuale ca lăzile cu muniţii înconjurate de flăcări sau jerbele aprinse în jurul calului care se cabrează înspăimîntat. *Focul va ajunge curînd la muniţii!* – exclamă alarmat Rhett, iar patrupedul refuză să mai înainteze. Atunci îi înfăşoară capul cu şalul lui Scarlett. *E mai bine să nu mai vadă nimic* – şi-l trage de hamuri prin iadul incendiului în vreme ce îndărătul său vibrează exploziile.

Pe calea ferată vagoanele unei garnituri explodează unul cîte unul şi o splendidă năruire marchează catastrofa finală (era turnul rămas de la *King-Kong*!) în care, pe fundalul aprins al lavei fluide se distinge conturul atelajului. În aceste două minute de coşmar care dau măsura a ceea ce ar fi putut fi filmul, dacă ar fi fost realizat în întregime de Cukor, Clark Gable a fost dublat de Yakima Canutt, una din prodigioasele figuri ale Hollywoodului, cascador, actor, regizor, controlînd în această uriaşă producţie răspunderea uneia dintre cele cîteva echipe paralele de filmare. Dintr-o scrisoare datată în 25 mai îl aflăm pe Selznick îngrijorat, totuşi, de faptul că substituirea e încă vizibilă şi că, din această cauză vor trebui să renunţe la cîteva din planurile cele mai spectaculoase. Pricina era că nu se confecţionase o replică suficient de exactă la costumul purtat de protagonist. *Însărcinaţi pe cineva care să studieze de aproape ţinuta lui Gable, cum îşi poartă pălăria şi costumul, cum merge pentru ca dublura să semene mai mult cu interpretul*, recomanda producătorul.

Întreagă această catastrofă se destramă într-o linişte de rău augur în care, prin înlănţuire, urmărim o coloană sudistă

zdrobită. Un călăreț se prăbușește de pe șa, un infanterist extenuat cade în nesimțire. De pe capra căruței, cei doi fugari privesc zguduiți tabloul înfrîngerii.

— *Asistăm la agonia Sudului* – exclamă Rhett cu vizibile remușcări pe chip. *Voiau să învingă într-o singură lună.*

— *Mă dezgustă!* – răspunde Scarlett. *În ce bucluc ne-au vîrît!*

— *Așa gîndeam și eu înainte* – îi scapă cinicului Rhett și replica ar trebui să-i dea de gîndit răsfățatei văduve, dar ea își continuă aria egoistă.

— *Mă bucur că nu te-ai înrolat. Ai fost mai isteț ca ceilalți.*

El o privește tulburat de un gînd care nu-i dă pace, își freacă obrazul și-i mărturisește plesnind spinarea calului:

— *Eu nu-s mîndru defel.*

Iar la intrarea pe un pod oprește căruța:

— *Ești pe drumul spre Tara.*

Și se întoarce spre Melanie, care, din fericire, e prăbușită în leșin.

— *Mai bine așa. Va suferi mai puțin...* – conchide Rhett. *Tot mai vrei să ajungi la Tara?* – o întreabă pe Scarlett.

— *Răzbim noi pînă acolo!* – exclamă aceasta, optimistă.

— *Răzbiți voi, fiindcă eu vă las aici...*

— *Unde pleci?* – face surprinsă Scarlett.

— *La război!* – zice flegmaticul Rhett uimindu-ne și pe noi, nu numai pe gingașa sa interlocutoare.

De altfel, decizia personajului de a se înrola i-a lăsat perplecși atît pe Cukor, cît și pe Selznick. Mărturie stă o scrisoare din ianuarie 1939 în care patronul se referă la rezervele amicului George, în ultimele zile ale colaborării lor, în ce privește brusca decizie a lui Rhett de a se înrola în armată. *Dar,* adaugă Selznick, *în ce mă privește, ea poate fi făcută credibilă, dacă starea în care îi vedem anterior pe sudiști este atît*

de sfîșietoare pentru toată lumea, încît și publicul să aibă dorința de a se bate. Dacă vom izbuti asta, cred că Rhett va avea exact comportamentul pe care-l dorește publicul, fără să se mai sinchisească de atitudinile sale precedente.

Tabloul înfrîngerii, sfîșietor ce-i drept, n-a fost însă de natură s-o convingă și pe Scarlett de o asemenea bruscă răsucire de conștiință a etern-cinicului căpitan Butler.

— *Glumești? Vrei să mă sperii?* – spune ea.

Și ce credeți că pune Selznick în gura neobrăzatului care și-a petrecut întreg războiul ca un glorios ambuscat?

— *Mă alătur eroilor noștri!!!*

— *Dar ei fug...* – remarcă Scarlett cu bun simț.

— *Nu! Bătălia decisivă abia se va da. Eu mă alătur un pic tîrziu.*

— *Glumești Rhett...*

— *Asta pentru că te gîndești numai la tine!* – o mustră denunțînd pentru moment egoismul de care, pînă abia adineaori, era atît de mîndru.

— *Dar pleci tocmai acum cînd am atîta nevoie de tine? De ce?*

Într-adevăr, de ce? Se întreba cu teamă și Selznick în scrisoare, s-a îndoit și Cukor, se va fi întrebat și Sidney Howard, dacă nu chiar Gable însuși. Explicația lui Rhett nu e din cale afară de convingătoare:

— *Fiindcă am o slăbiciune pentru cauzele pierdute. Sau poate mi-e rușine!*

— *Și mă lași aici, fără apărare...* – remarcă ea, și are perfectă dreptate! Rhett care pornise la drum printre explozii, nu de dragul pirotehniei, ci fiindcă îi făgăduise lui Scarlett că „o va duce acasă", e departe de a-și fi îndeplinit misiunea. Doar el o avertizase la plecare că situația de la Tara este imprevizibilă, poate că ferma a și fost incendiată, dacă nu

cumva bătălia o mai fi încă în toi, tot el îi sugerase că numai acolo n-ar trebui să se refugieze, mai ales încărcată, cum e, cu o lehuză în nesimțire. Ori întreagă această atitudine imprevizibilă neagă avertismentele de la plecare, ba pune sub semnul întrebării însăși iubirea înflăcărată și statornică pe care i-o poartă lui Scarlett, dacă e în stare s-o lase așa, de izbeliște. Iubire de care autorii înșiși încearcă să ne convingă recurgînd la patetica scenă care urmează:

— *Scarlett abandonată fără apărare?* – se miră Rhett. — *Ești mai de temut ca yankeii. Coboară!* – îi comandă el.

Își așează grijuliu pălăria pe capră, urcă pe o roată și o ia în brațe romantic, ca pe un fulg.

— *Nu mă părăsi!* – îl imploră Scarlett. *N-am să te iert niciodată.*

Și el a luat-o de umeri ducînd-o ceva mai departe pe pod, pe balustrada căruia și-a lăsat grijuliu haina și pălăria, să nu le mototolească, fiindcă va avea nevoie de ele pe cîmpul de război.

— *Nici nu-ți cer să mă ierți.*

A cuprins-o într-o îmbrățișare fremătătoare.

— *Nu știu, Scarlett. Dacă mor, voi rîde de prostia mea...*

Dar dacă moare ea, pe care a scos-o prin flăcări, din oraș și a abandonat-o într-un prezent imprevizibil și amenințător, cine va rîde? Rhett n-are timp acum să se mai gîndească la alternative.

— *Ceea ce știu e că te iubesc* – își continuă patetic, gîndurile. Și aici Selznick plasează vechiul refren:

— *Fiindcă semănăm. Findcă sîntem răi. Egoiști, da, dar cinstiți cu noi înșine.*

Ei, ce fel de „egoist" să mai fie el, cavaler fără prihană, gata să se arunce în apărarea unei cauze pierdute?

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

— *Nu mă strînge așa!* – se tînguie între timp Scarlett, pradă egoistei lui îmbrățișări, în vreme ce el îi murmură patetic în urechi:

— *Te iubesc mai mult decît te-am iubit vreodată și te-am așteptat mai mult decît pe oricare alta.*

De aceea, logic, o și lasă la cheremul vrăjmașilor potențiali. Dar o sărută duios, pe frunte.

— *Sînt un ostaș care te iubește. Strînge-mă în brațele tale. Condu-mă spre moarte cu o amintire frumoasă. Sărută-mă!*

Secvența are un suflu premeditat romantic, dar un romantism subminat de ostentație. Însuși Sidney Howard, scenaristul filmului, nota într-o scrisoare expediată soției sale: *Selznick mi-a arătat porțiunea montată din film a scenei în care Rhett le părăsește pe Scarlett și Melanie la răspîntie. Frumos filmat dar inexpresiv...*

Din punct de vedere al compoziției plastice, secvența e într-adevăr remarcabilă, ca în general prestația lui Haller și a colegilor săi, dar abundența redundantă a „poeziei" cu planuri panoramice, siluete și apusuri de soare, acompaniate de masiva temă muzicală, îi dau filmului și aici, mai mult decît orice altceva, un aer desuet. Desuet și inexpresiv, ca în finalul acestei secvențe în care Scarlett se smulge din îmbrățișare apostrofîndu-l pe răul de Rhett:

— *Secătură!*

Și-i șterge „secăturii" o palmă răsunătoare.

— *Ai avut dreptate! Numai om de lume nu ești...*

— *Acum nu mai are importanță* – răspunde el, lingîndu-și rănile dobîndite în cea dintîi experiență de combatant, cu umbra unui zîmbet pe buze. *Ia pistolul ăsta. Dacă se apropie cineva de cal, tragi. Ai grijă să nu omori calul...*

— *Pleacă* – îi ordonă ea proaspătului recrut. *Să nu te mai văd!*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

— *Am înțeles. Dar cînd voi fi mort, o să te chinuie remușcările.*
Și după ce își ridică, galant, pălăria, se îndepărtează.
Ea se întoarce, hohotind de plîns, și își sprijină fruntea chinuită de grumazul calului. Apucă apoi bărbătește frîiele și trage după ea gloaba costelivă cu o forță de care n-am fi crezut-o capabilă...

— *Hai acasă...*

Substratul unui concediu medical

În mai toate producțiile de film există un moment în care tensiunea atinge apogeul. Toată lumea trage din răsputeri numai să termine odată! Turnarea superproducției lui David O. Selznick părea să fi atins această fază. Însuși ritmul impus producției devenise demențial, mai ales în ultimile săptămîni cînd trebuiau recuperate întîrzierile începutului. Echipa se comporta și ea ca în pragul nebuniei. Fleming lua de patru ori pe zi pastile care să-l facă să reziste și apoi alt rînd de pastile care să-l facă să poată dormi. Selznick însuși, chinuit de o indigestie permanentă, era mai îngrijorat pentru colaboratorii apropiați. *Mă tem de la o vreme că Fleming nu va fi în stare să termine filmul din pricina condiției sale fizice* – nota David într-o alarmantă scrisoare trimisă lui Whitney. *Mi-a mărturisit ieri că a fost cît pe ce să ceară să fie înlocuit. Numai medicul l-a convins că poate continua. Totuși îl simt aproape de a ceda fizic și psihic. [...] Ar fi un miracol dacă ar mai fi în stare să lucreze încă șapte-opt săptămîni.*

Într-adevăr Fleming clachează și el. După o violentă ceartă cu Vivien, pe 29 aprilie, pur și simplu abandonează cîmpul de luptă. Versiunea oficială a fost depresiune nervoasă,

cel puțin așa a fost prezentată ea în ziare. Dar s-ar putea ca acest „concediu medical" să fi disimulat un simplu mod de a-l penaliza pe Selznick care devenise insuportabil, preluase integral filmările, era tot timpul pe platou și cuvîntul său cîntărea mai greu decît al regizorului, dădea indicații și – în multe cazuri – le dădea pripite.

Fleming i-a servit în felul său un avertisment și s-a întors, după 2 săptămîni, ameliorat. Dar la întoarcere a constatat că nici Selznick nu stătuse cu mîinile în sîn, îl penalizase și el aplicîndu-i un avertisment usturător. Fiindcă „dezertorul" l-a găsit la comandă pe Sam Wood, care tocmai terminase *Adio, d-le Chips*. Au rămas la post ambii regizori, Wood păstrat probabil și ca o amenințare pentru Fleming. Dar filmul trebuia terminat, cu toții erau la capătul rezistenței nervoase, nu mai era timp de susceptibilități și orgolii. Munca s-a împărțit în două echipe. Nu se mai punea problema vreunei peceți personale, a stilului, a viziunii... *Nervii tuturor sînt făcuți praf* – nota lucid Selznick. *Numai Dumnezeu știe ce se poate întîmpla dacă nu terminăm chestia asta.*

Un lucru era însă sigur: „chestia" epuizase nu numai rezistența oamenilor, dar și limita bugetului, nici nu se putea măcar calcula cu cît îl depășise. Cînd au mai rămas bani doar pentru trei săptămîni, stoparea producției a început să devină o obsesie amenințătoare. MGM refuza categoric orice altă contribuție, iar Whitney nu-și putea convinge partenerii să-l ajute. Pînă la urmă a trebuit să-și deschidă buzunarul propriu, apelînd și la averea surorii sale, plus o garanție pentru un împrumut la bancă. Cu acești bani Selznick trebuia nu numai să termine *Pe aripile vîntului*, dar să și facă față finisării lui *Intermezzo* ca și viitorului proiect, *Rebecca*.

Primejdia fiind oarecum depăşită, s-a continuat cu scenele întoarcerii lui Scarlett la Tara. Episodul continua sub un curcubeu emblematic, dedesubtul căruia căruţa abia se mai zărea, detaliu neînsemnat într-un univers răscolit. Corbi de rău augur dădeau tîrcoale cadavrelor cîmpului pe care bătălia pare că abia s-a terminat. Cele trei femei îşi croiesc drum printre cadavre, în căruţă, scîncetele copilului au trezit-o pe lehuză care geme încet. Lui Prissy îi e foame şi Scarlett o linişteşte asigurînd-o că nu mai e mult pînă la 12 Stejari, domeniul lui John Wilkes. Într-adevăr conturul luxosului conac se desemnează la orizont, numai că e pustiu şi pîrjolit.

Vechea inscripţie care veghea poarta sună acum ironic: *Cel care va tulbura pacea acestei plantaţii va fi aspru pedepsit!* Scarlett se plimbă ca o fantomă prin pustietatea conacului în dorul păcii de odinioară, prin faţa scării de ceremonie unde a suspinat, cîndva, după Ashley şi a flirtat înciudată cu atîţia tineri ale căror trupuri viguroase sînt acum pulbere şi cenuşă, sacrificate unui război absurd. Prin tavanul spart al fastuosului conac priveşte cerul sumbru şi aceasta este una dintre puţinele secvenţe care păstrează ceva din realismul istoric al romanului, din coloratura epocii...

Culoare şi semnificaţii

Pozitiv pentru Selznick este modul în care priveşte utilizarea dimensiunii cromatice, pe atunci, element rar, unul dintre punctele de atracţie ale viitorului film. În ceea ce majoritatea producătorilor americani nu vedeau, la momentul dat, decît o noutate rentabilă, el desluşea o esenţială funcţie dramatică. În 13 martie îşi exprimă nemulţumirea în raport cu decorurile

și costumele picnicului de la 12 Stejari (de la începutul filmului), pe care le găsea tratate cu indolență, atît de neutru, încît nu se va putea extrage nici un efect dramatic din pricina coloritului tern. El ținea ca publicul să resimtă tonalitățile cromatice atît de intense, de bogate, de strălucitoare, în acele scene din ajunul izbucnirii războiului, încît în episoadele următoare, cele în care apar familiile sudiste scăpătate, fiorul tragic să fie exprimat și de culorile istovite ale scenografiei și costumelor. O și izbutește în această parte a ruinei domeniului lui John Wilkes.

Și astfel, pelerinajul celor trei femei care nu pot face un popas la 12 Stejari continuă pînă la epuizare, pînă ce calul însuși se prăbușește cu botul înspumat, în moarte. Dar printr-o spărtură a norilor, luna a luminat o umbră pe care Scarlett a recunoscut-o. Au ajuns la Tara și Tara e intactă. Ea se aruncă spre ușă strigînd patetic: *Mamă, am venit. Sînt eu, Scarlett, mamă!* Dar în poartă apare figura unui bărbat cărunt și zdrobit în care cu greu îl mai poate recunoaște pe Gerald O'Hara. Iar în spate, cu o feștilă care abia dacă mai licărește, îi iese în cale Mammy. *Unde-i mama?* – întreabă într-un suflet Scarlett. *Suellen și Caren au avut tifos...* – ocolește dădaca răspunsul. *Acum sînt slăbite. Mama le-a îngrijit și a făcut și ea...*

Scarlett presimte de-acum nenorocirea. Aleargă prin casă cu ochii în lacrimi și își găsește mama întinsă pe masa din sufragerie. Deși aceste sarcini dramatice sînt rezolvate de Vivien rudimentar, cu procedee de teatru desuet, prin gesturi patetice și rostogoliri de globi oculari, secvența impresionează prin atmosfera premeditată încă din schițele lui William Cameron Menzies. Lumina vine în încăpere de la lumînare și nuanțele întunecate de pe chipul moartei adîncesc doliul.

Compoziția e puternică și unghiulară în lumina pală dinaintea zorilor care accentuează cu atît mai mult dezolarea.

Cînd își revine, Scarlett își dă seama că trebuie să îmbuce ceva cu toții. Dar yankeii au cărat totul cu ei, iar tata Gerald, încremenit în fața unei mese, pare absorbit într-o activitate stranie. Numără bonurile de tezaur, averea care i-a rămas în hîrtii deși, cum îi atrage atenția Scarlett, *oricum ele nu mai valorează nimic.*

— *Nu vorbi așa! Nu vreau să vorbești așa!*

Și e aici, în această îndărătnică negare a realității, ceva din psihoza întregului Sud care refuză să ia în seamă gravitatea ireversibilă a celor întîmplate.

— *Dar ce ne-om face fără bani, fără mîncare?*

— *Trebuie s-o întrebăm pe mama. Ea va găsi o soluție...*

Scarlett își privește lung tatăl, înțelege că negînd însăși evidența morții lui Ellen, în comportarea părintelui ei nu e doar psihoză, e patologie. Iar Mammy îi cere și ea instrucțiuni, de parcă, abia venită, ar fi putut aduce soluțiile de la Atlanta: Ce le-ar mai putea da tuturor de mîncare cînd n-au rămas nici ridichile din grădină! Izgonită de foame, Scarlett se refugiază în curte contemplînd, sfîrșită, ruina Tarei așa cum o dezvăluie necruțători zorii. Se strecoară ca o umbră, filmată în contre-jour, pe lîngă un gard rupt și se aruncă, înciudată, să scormone pămîntul după vreo ridiche. Menzies a vopsit în negru nu numai gardurile și ruinile ci și mulți metri pătrați de iarbă. Cînd a fost nevoie de culori sumbre, ele n-au fost economisite pentru această scenă care se desfășoară în ambianța macabră a unui cer indigo.

Patetica secvență se filmase în zori, după o zi și-o noapte de muncă încordată pentru alte episoade. Lucraseră în studio

pînă la 11 noaptea, dar tocmai cînd protagoniștii se pregăteau de odihnă. Vivien a fost anunțată că ea trebuia să mai rămînă, avea să mai filmeze și zorii Tarei. S-a putut culca abia la 4,30, după ce fusese realizat planul în care Scarlett duce la gură, hămesită, ridichea. *O ridiche bătrînă, foarte tare și atît de iute încît îi dădură lacrimile. Abia înghiți bucata că stomacul i se întoarse pe dos și trebui să se întindă pe brazdă unde fu apucată de vărsături...* scrisese Margaret Mitchell. Ei cum să arate filmul epocii spasme de vomă? Fleming se mulțumește să-și înfățișeze eroina una cu pămîntul, epuizată.

Numai în sincron cu vibrațiile muzicii, se ridică ea îndreptîndu-și pumnii strînși într-un legămînt, spre cer. *Martor mi-e Domnul că yankeii nu mă vor doborî. Am să rezist și cînd voi birui toate acestea nu voi mai răbda niciodată de foame. Chiar de-ar trebui să fur sau să omor, martor mi-e Domnul, n-o să mai am niciodată burta goală. Nici eu și nici vreunul dintr-ai mei.*

Dacă secvența cu care se încheie prima parte a filmului impresionează, aceasta se datorează și tehnicienilor procedeului *Tehnicolor*, care răspundeau în felul lor concepției lui Selznick despre posibilitățile dramatice ale limbajului cromatic. Despre aceasta vorbește elocvent și scrisoarea pe care David a adresat-o la 28 ianuarie 1939 regizorului, operatorului și directorilor de producție: *Dacă dorim să evităm pierderea de timp trebuie să acționăm imediat pentru a remedia situația creată de opiniile contradictorii în ce privește culoarea, emise de membrii serviciilor artistice ca și de reprezentanții firmei* Technicolor. Recunoscînd deci divergențele de opinii în această problemă, boss-ul preciza că e o nebunie să concepi fotografia color în moda veche care însemna să luminezi toate detaliile unui decor, ceea ce avea ca efect deturnarea atenției de la scenă și actori.

„Priviți" – îndeamnă Selznick – „istoria filmului în culori: singurul lucru despre care se mai vorbește sînt capele roșii ale soldaților plecînd spre *Waterloo* din *Becky Sharp*. Ce a provocat succesul lui *La Cucaracha* și a făcut atît pentru compania *Tehnicolor*, dacă nu culorile utilizate pentru costume? Ceea ce era mai bun în *Goldwin Follies* era amestecul armonios al culorilor în decoruri, costume și balet. Indiscutabil culorile neutre au valoarea lor și cele pastelate bine utilizate pot sublinia farmecul unor scene, dar asta nu înseamnă că într-un film, cu atît mai mult în cel mai lung realizat vreodată, trebuie folosite sută la sută culori neutre sau pastelate. Filmul nostru ne dă posibilitatea, din timp în timp, ca în primele secvențe sau în costumele lui Scarlett, să apăsam pe violente tușe de culoare pentru a produce efect asupra publicului."

Dar Selznick nu se mulțumea cu opinii teoretice. Înaintea reluării filmărilor din aprilie, operatorul Lee Garmess fusese concediat. Era un maestru, avea un stil foarte personal, dar – după David – era și prea monoton. Nu surprindea bogăția de culori concepută de Menzies. Totuși cromatica, oricît de expresivă și funcțională ar fi fost, nu putea suplini fisurile scenariului, vizibile mai ales în frecvența cu care este epica înlocuită de inserturi rezumative ca cel care urmează:

Armatele nordiste înaintau, lăsînd în urmă prăpăd și ruină. Dar Tara supraviețuia înfruntînd iadul înfrîngerii... – comunică declarativ dar lapidar, textul fotografiat. Abia apoi urmează imaginea descriptivă: planul general al plantației pe care odinioară mișunau sclavii, populată acum numai de trei siluete feminine: Scarlett și surorile ei. Fetele muncesc din greu pămîntul pîrjolit. Suellen se plînge: *Urăsc Tara!* – izbucnește ea, dar revolta este reprimată printr-o palmă strașnică de la Scarlett care comentează: *Să urăști Tara e ca și cum ți-ai urî părinții.*

Toată lumea se temea de limba ei ascuțită, toată lumea avea frică de noul personaj care apăruse în locul copilei de odinioară – scria romanciera. Apăruse cînd? Metamorfoza desprinderii femeii răzbătătoare din crisalida fetiței prostuțe de la început, credibilă în sine, e mult prea precipitată în film pentru a reda transformarea unei eroine despre care scriitoarea amintește că *pînă atunci nu mișcase măcar un deget ca să-și ridice de jos ciorapii sau ca să-și lege șireturile de la pantofi, care toată viața fusese răsfățată și cocolită la cea mai mică durere de cap sau acces de furie.*

„Omul cu traista"

După grozăvia războiului, urmase o grozăvie și mai mare – aceea a Reconstrucției – sună unul dintre inserturi, marcînd cum, aidoma romanului însuși, și filmul e scindat în două mari părți: războiul și chinuitoarea „tranziție" pașnică, dar plină de convulsii, spre societatea fără sclavi. Dar cînd în galop năvalnic, Gerald O'Hara le aduce fiicelor sale vestea semnării păcii, eroii filmului sînt încă departe de a percepe consecințele actului decît într-un mod foarte imediat, în raport cu viața lor personală. *Ashley se va întoarce!* – exclamă Melanie. *Se va întoarce...* încuviințează și Scarlett, două femei arse de una și aceeași speranță. Dar încă înaintea întoarcerii iubitului mult așteptat, un nou insert ne previne: *Eroii învinși se întorceau. Dar un dușman și mai nemilos se abătu asupra Sudului: parvenitul.*

Acest „parvenit", The Carpettbagger, „omul cu traista", cum s-ar traduce expresia, nu e altul decît „activistul de partid" trimis din nord, uneori idealist, dorind sincer să participe la abolirea sclaviei, de cele mai multe ori fățarnic și dornic de îmbogățire pe seama învinșilor. Dar pătura

parveniților mai e îngroșată și de descurcăreții localnici, ca fostul vechil Wilkerson, cel concediat de Ellen pentru „abateri de la morală", pe care-l reîntîlnim, la începutul celei de-a doua părți, într-o brișcă, avîndu-l la dreapta lui pe un negru gras, înțolit cu un veston de gală, croindu-și drum printre resturile oastei confederate. Pentru o cît mai limpede descriere a ticăloșiei personajului, un soldat care cere ajutor pentru un muribund e refuzat cu biciul de Wilkerson. Unul dintre acești Carpettbaggeri este surprins într-o inopinată vizită la Tara, și momentul, regizat de Cukor, rămîne una dintre scenele cele mai puternice ale filmului. Secvența e deschisă de Melanie coborînd scara, în cămașă de noapte, șovăitor și vinovat. Ar vrea să pună și ea umărul la gospodărie, dar e prea firavă. *Trudiți cu toții atît de greu...* Scarlett însă o trimite din nou la odihnă explicîndu-i că, dacă va părăsi patul prea devreme, s-ar putea să fie imobilizată și mai multă vreme.

Dar trapul unui cal în curte le face să tresară. Afară a descălecat un yankeu rufos și sălbatic. Din acest moment, urmărim doar detalii. Ușa care se deschide, cizme care mînjesc pardoseala bucătăriei, mîna lui Scarlett care trage un sertar și apucă tremurîndă un pistol, cizmele în bucătărie, foiala fustei, palma tîlharului care desface trusa de cusut al lui Ellen unde nu găsește decît un degetar de aur... Și totul pe muzica din ce în ce mai angoasantă a lui Max Steiner. Apoi cadrele de montaj își lărgesc formatul, soldatul și Scarlett descoperindu-se unul pe altul, jocul de-a v'aț'ascunsa fiind terminat.

— *Singurică, domnișoară?* – o întreabă galant noul venit. *Altceva de preț nu mai ai?*

— *Nu, că yankeii au trecut deja pe-aici!* – îi răspunde ea cu tîlc. Iată și textul originalului literar (la pp. 487-488, vol. II).

Omul stătea în pragul sufrageriei, ghemuit, gata să sară, într-o mînă cu pistolul, iar în cealaltă cu cutioara din lemn de palisandru care conținea un degetar de aur, foarfece cu mînere de aur și o ghindă mititică de șmirghel cu un capăt de aur. Scarlett simți picioarele înghețîndu-i pînă la genunchi, dar turbarea îi ardea în obraz. [...] Nu putea decît să privească fix pe deasupra balustradei și să observe schimbarea care se producea pe chipul omului, a cărui expresie încordată, a cărui asprime făcură loc unui surîs pe jumătate disprețuitor, pe jumătate amabil.

— Va să zică așa, e cineva pe aici, zise punîndu-și pistolul în tașcă și apropiindu-se de picioarele scării. Singură, păpușico? Iute ca fulgerul, Scarlett scoase pistolul și ținti în plin asupra chipului bărbos și uimit, înainte ca omul să poată duce mîna la centiron, apăsă pe trăgaci [...] Fără să-și dea seama ce face, Scarlett coborî scara, se aplecă asupra omului și se uită la ce mai rămăsese din obraz...

În film, Selznick a rearanjat totul accentuînd amenințarea. Tîlharul nordist nu numai că se apropie de scară, dar urcă înfricoșător treptele, acordurile sumbre ale acompaniamentului muzical nu mai lasă nici o îndoială cu privire la intențiile sale criminale, iar Scarlett îi trăznește glonțul chiar în față cînd n-o mai desparte de atacator nici un metru. Ca să nu se îndoiască nimeni că a fost în legitimă apărare, ca nu cumva eroina – contradictorie ea, dar simpatic pozitivă la urma urmelor – să nu fie suspectată de omucidere la bara forului juridic al publicului, producătorul autor a modificat sensibil scena povestită de romancieră.

— *Oho! Ești iute la mînie...* – va mai apuca să spună soldatul urcînd treptele. *Da' ce ascunzi acolo?* – și-i va privi, pervers, rochia în faldurile căreia Scarlett disimula tocmai pistolul pe care i-l va propti, brusc, în obraz.

Fața, ca o gaură neagră, șiroind de sînge, a necunoscutului ne înspăimîntă o clipă cît o eternitate, în gros-plan, apoi se prăbușește odată cu trupul, pe trepte. Angelica Melanie coboară în cămașă de noapte peste balustrada scării, aducînd vitejește în ajutor sabia socrului ei. Dar jocurile au fost deja făcute și celor două femei nu le mai rămîne altceva de făcut decît să-l tîlhărească ele pe tîlhar. Scarlett îi scoate portofelul doldora de bani și-i numără lacom. *Nu-i mai număra!* – protestează Melanie. *Vezi în celelalte buzunare!* Și tot Scarlett încearcă să tîrîie cadavrul spre grădină, dar trupul lasă în urmă o dîră roșie, fiindcă sîngerează îngrozitor. *Dă-mi cămașa ta!* – ordonă ea, și Melanie, uitînd de pudoare, și-o lasă să cadă pentru a înveli capul cadavrului și a-i opri sîngele.

— *Am ucis un om!* – murmură Scarlett în obișnuitul ei „aparté". Și chiar că l-a ucis, fiindcă totul s-a petrecut ca în război, fără cea mai mică avertizare. Iar în casă erau destule femei și servitori care ar fi putut să facă față primejdiei. Dar sălbateca irlandeză i-a spulberat fața cu un glonte. *Am ucis un om, dar am să mă gîndesc mîine la asta,* monologhează alungîndu-și gîndurile negre așa cum obișnuiește mereu eroina cărții... *Se învățase în ultimul timp să gonească gîndurile neplăcute, învățase să-și spună: „N-am să mă gîndesc acum la lucrul acesta supărător. Mîine". În general însă cînd venea acel mîine, gîndul nu se mai întorcea sau, atenuat de amînare, nu mai era prea supărător...* (vol. I, p. 233).

Învinșii își găsesc în schimb adăpost ospitalier la Tara. După un cearșaf se dezbracă Frank Kennedy, amicul întîlnit pe patul de lazaret, cîndva, de Scarlett.

Acum e așteptat de Mammy să-și dezbrace hainele ca să i le fiarbă.

— *Pline de păduchi și dizenterie* – bombăne negresa.

— *Îl umilești...* – protestează suspect de protector Suellen.

— *Ar fi și mai umilitor dacă i-ai lua păduchii!* – ripostează Mammy.

Așezați pe trepte ca să poată fi numărați cît mai lesne de public, șapte ostași care și-au găsit refugiu aici avînd-o printre ei, ca simbol al revenirii la viață, pe Melanie și pruncul ei, așteaptă parcă la fotograf. Un bărbos roșcovan dezvăluie că a fost în același regiment cu Ashley care, le asigură el, a căzut prizonier. Cînd Scarlett, cu o expresie infantil de aspră, afectată de răsfăț, o mustră pe Melanie că *am ajuns să hrănim toți vagabonzii*, Mel îi împărtășește vestea cea mare:

— *Ashley e în viață și poate, în Nord, o altă femeie inimoasă îi dă să mănînce.*

Învelit într-un cearșaf, fiindcă uniforma îi dă în clocot, Frank se ține după Scarlett cerînd mîna lui Suellen. Cavalerul în scutec declamă:

— *Știu că sînt mult mai în vîrstă ca ea și că, deocamdată, n-am nici un ban. Dar te asigur că o voi iubi din toată inima.*

— *Eu vorbesc cu tata, tu înțelege-te cu ea!* – încheie „*deal*-ul" pragmatica Scarlett.

Frank iese într-un suflet, dar în prag se lovește de Melanie și își înfășoară pudic cearșaful care i-a dezvelit pieptul.

— *Frank a cerut-o în sfîrșit pe Suellen!* – răspunde Scarlett privirii întrebătoare a acesteia. *Păcat că n-o ia acum. Am avea o gură mai puțin de hrănit.*

— *Încă una...* – o corectează Melanie care remarcă, pe drumeagul prăfuit, un militar înaintînd, extenuat, spre ele.

Scarlett vrea să-și vadă de treabă, dar privirea stranie a Melaniei îi atrage atenția. Din privirea aceea, și nu cu agerimea ochilor proprii, înțelege Scarlett cui aparține silueta care se apropie. Cînd întoarce capul, Melanie e departe, alergînd printre pomii zdrențuiți, fluturînd din mîini, spre militarul pornit și el să alerge, și în alternarea de prim-planuri (aleargă ea, aleargă el) îl recunoaștem pe Ashley, tînăr și ferice, cum l-a vrut Selznick. Scarlett ar porni-o și ea, dar e oprită brutal de Mammy: *Lasă-i acum!* Și cînd, rebelă, continuă să se zbată, trei cuvinte ale dădacei o liniștesc definitiv: *E soțul ei!*

Alți zori deasupra Tarei postbelice, în fața ruinelor grajdului. În timp ce robotea alături de stăpînă, valetul Pork o avertizează despre ce a aflat de la Wilkinson, că impozitul asupra proprietății ar fi fost ridicat la 300 de dolari.

— *O să facem rost!* – decide Scarlett care, ca totdeauna, e gata să reflecteze „mîine" asupra chestiunii.

— *Cum?* insistă Pork.

— *O să-l întreb pe Ashley.*

Dar din moment ce e vorba de Ashley, mîine poate să devină azi! Îl găsește fără întîrziere reparînd, de unul singur, gardul ponosit al domeniului.

Deși Scarlett intră brutal și realist în subiect, secvența care urmează capătă un aer obosit de operetă atît din cauza scenografiei „romantic" iluminate, cît și a unghiului de filmare:

— *Yankeii cer trei sute de dolari impozit. Ce se va întîmpla cu noi?*

La întrebarea pragmatică, Ashley răspunde profund și enigmatic, conform înclinațiilor sale metafizice:

— *Ceea ce se întîmplă la declinul unei lumi. Scapă cei curajoși.*

După care, revenind la subiect, adaugă:

— *Tu ai nevoie de ajutor, iar eu nu ți-l pot da. Sînt laș!*

— *Tu laș? De ce ți-ar fi frică?*

— *De viața care a devenit prea reală pentru mine* – ridică el capul patetic, așezîndu-se descurajat pe un butuc. *Piere farmecul vieții pe care am iubit-o. Ce liniștit aș fi trăit, să nu fi fost războiul. Dar acum nu mă mai regăsesc într-o lume atît de stranie. Tu nu înțelegi, fiindcă nu știi ce e frica. Știi să înfrunți realitățile...*

Tirada lui, am cronometrat-o: durează un minut. Tot un minut va vorbi și ea:

— *Te înșeli! Vreau să scap. Am semănat. Am cules. Nu mai pot! Sudul e mort. Yankeii au pus stăpînire pe el...*

Și parcă amintindu-și de propunerea pe care i-o făcuse Rhett la Atlanta, izbucnește:

— *Ashley, hai să fugim. Să fugim în Mexic. Am putea fi atît de fericiți acolo. Mi-ai spus cîndva că mă iubești...*

— *Să uităm ziua aceea!* – îi taie el vorba...

— *Eu n-o uit! Mă iubești, nu-i așa?...* El nu ezită s-o contrazică bărbătește:

— *Nu! Nu te iubesc! Minți! N-aș putea-o părăsi pe Mel. Și nici tu pe-ai tăi....*

— *Eu pot. Am obosit.*

— *De asta și vorbești așa. Ai dus toată povara. Dar acum te ajut și eu.*

— *Du-mă de aici. Nimic nu ne poate opri* – îl imploră ea...

— *Nimic? Nimic în afara omeniei...* – își geme Ashley remușcările.

Tot acest schimb de opinii, preț de vreo cinci minute, a fost filmat de Fleming din același unghi, un „plan american" care îi cuprinde pe cei doi parteneri. Abia după ultima remarcă mușcătoare a lui Ashley, primește Vivien indicația

să se desprindă de partener și să se întoarcă, sprijinindu-se de un stîlp, pentru a-și plînge în hohote amarul.

— *Scarlett, nu plînge* – se apropie Ashley duios, o ia în brațe, o lipește tandru de sine și o sărută patern pe frunte, privindu-i lung gura pe care ea a întredeschis-o senzual. Nu rezistă cuprinderii ei fremătînde, îi soarbe sărutul de pe buze și aude șoapta ei de triumf:

— *Mă iubești!* Excedat, el o amenință:

— *O iau pe Melanie, copilul și plec.*

— *Spune-mi că mă iubești și tu!* – își repetă Scarlett aria ca, altădată.

— *Îți iubesc curajul* – acceptă el sfîrșit și își întoarce suferind capul spre cer –, *dar era cît pe ce să uit de Melanie.*

— *Deci mie nu-mi rămîne nimic. Nimic pentru care să mă bat și să trăiesc?*

Cumnatul se apleacă consolator de parcă ar căuta ceva pe jos:

— *Ba ți-a rămas ceva pe care-l iubești mai mult decît pe mine.* Și-i toarnă în pumn pulberea fierbinte a Tarei inducîndu-i, prin gestul simbolic, întoarcerea la ideea de început a impozitului pus de yankei pe pămînt.

— *Nu va trebui să plecați!* – îl liniștește ea. *N-o să se mai întîmple.*

Aparatul se retrage discret, lăsîndu-ne să vedem îndepărtarea spășită a lui Scarlett și silueta vlăguită a bărbatului pe care-l iubește fără să-l poată avea.

Dar la întoarcere, o trăsurică ușoară tocmai a tras la scara pe treptele căreia Gerald O'Hara și-a desfășurat prețioasele bonuri de tezaur ale Confederației. Fostul vechil Wilkinson lasă jos hățurile, iar lîngă el este o femeie în care Scarlett o recunoaște pe „tîrîtura" de Emy căreia Ellen i-a botezat copii.

— *Emy e acum doamna Wilkinson* – o informează parvenitul.

— *Lepădătură! Pleacă de aici...*

— *Vin ca prieten* – încearcă s-o convingă fostul angajat. *N-aveți cu ce plăti impozitele. Vreau să cumpăr Tara și Emy vrea să se instaleze aici...*

— *Pleacă!* – îl avertizează ea, ca o pisică înfuriată.

— *E mai bine decît să aștept licitația, că tot n-ai cu ce să plătești* – continuă sluga de odinioară cu insolență, dar trufașa stăpînă a Tarei deschide pumnul în care mai are țărîna plantației și i-o zvîrle în ochi:

— *Asta-i tot ce-o să primești de la Tara.*

— *O să-ți pară rău, cucoană! Să știi că ne-om întoarce* – amenință Wilkinson dînd bice cailor.

Dar Gerald, pînă acum martor mut al întregii discuții, aleargă spre calul său.

— *Ți-arăt eu cine e stăpîn aici!*

Și sărind peste tufișuri aleargă pe urmele mojicului și sub privirile îngrozite ale lui Scarlett, alunecă din șa.

Prin înlănțuire, vedem piatra funerară a lui Gerald O'Hara și ceasul său în mîna lui Scarlett care i-l întinde lui Pork, conformîndu-se dorinței răposatului.

— *Obiectele de preț mai bine le vindeți...* – rezistă, devotat, sclavul.

— *Crezi că m-aș apuca să vînd ceasul tatei?*

— *Fii curajoasă!* – o îndeamnă Mammy care se ține ca o umbră după ea. *Gîndește-te la tatăl tău.*

— *Nu pot să mă gîndesc decît la cei 300 de dolari care-mi trebuie pentru impozit.*

— *Degeaba!* – o descurajează înțeleaptă dădacă. *Nimeni n-are azi atîția bani. Nimeni... în afară de yankei.*

Obiecție care o trimite pe Scarlett spre ideea salvatoare. Ea se repede la oglindă trecîndu-și gînditoare palma peste gît și peste sîni.

— *Dar Rhett?* – se întreabă.

— *Ăsta cine mai e? Un yankeu?* – întreabă Mammy. Dar Scarlett, cu gîndul numai la ale ei, s-a și dus glonț la draperia verde de la fereastră pe care o smulge dînd ordinul:

— *Adu-mi cutia cu tipare de croitorie...*

Necazuri de 300 de dolari

Într-un decor bizar de țevi și cazane, tobe și furgoane, un plutonier nordist mărșăluiește marțial spre comandantul cufundat în suspansul unui joc de cărți.

— *Căpitanul Butler e căutat de sora sa!* – raportează el.

— *Încă o soră!* – lasă să-i scape cu malițioasă uimire ofițerul.

Rhett, cu vestonul trîntit neglijent peste cămașa de o orbitoare albeață, trăgînd din nelipsita-i havană, „zace" în închisoarea militară a nordiștilor improvizată în fosta cazarmă a pompierilor din Atlanta, în fața unei palpitante partide de poker.

— *Da, încă una. E însoțită de o negresă grasă...*

— *Aș vrea s-o văd între patru ochi* – tresare Rhett. Și ca să fie mai convingător, spune grăbit:

— *Hai să vedem cît am pierdut azi?* Comandantul îi strecoară cu studiată neglijență, un petec de hîrtie:

— *340 de dolari? Datoriile mele cresc vertiginos* – exclamă jovial Rhett punîndu-și semnătura pe hîrtie.

— *Du-o pe sora căpitanului în celulă...* – ordonă comandantul scuzîndu-se după plecarea lui Rhett: *Cum să fii sever cu un om care știe să piardă atît de agreabil?*

— *Scarlett, scumpa mea surioară!* – o întîmpină tandru deținutul în pragul celulei. *Pot să te sărut?*

— *Da, pe frunte, ca un frate bun* – precizează ea neîndurătoare. *Nici nu știi cît m-a supărat vestea că te-au închis. Vor chiar să te spînzure?*

— *Ți-ar părea rău? Nu cred că ai șanse să vezi asta! Vor pur și simplu banii mei. Mă cred putred de bogat.*

— *Chiar ești?* – nu-și poate stăvili ea o curiozitate interesată.

— *Mă bucur că ai venit* – schimbă el vorba. *Arăți admirabil. M-am săturat să văd femei în zdrențe.*

— *O duc și foarte bine la Tara!* – îl încredințează, mîndră, Scarlett. *Numai că m-am plictisit.*

— *N-ai pic de inimă, dar ăsta e farmecul tău!* – o conduce el către o măsuță lîngă care o așează.

— *Îmi pare rău că ai necazuri, deși nu pot să-ți iert cum m-ai părăsit atunci. Totuși ție îți datorez că mai sînt azi în viață... Glumesc* – adaugă ea ridicîndu-se – *doar îmi vine să plîng. Și chiar o să plîng* – îl avertizează, trăgînd cu coada ochiului la efectul vorbelor ei.

— *Te-ai schimbat!* – exclamă el, surprins. Și îi sărută palmele care poartă și ele pecetea schimbărilor. Descoperirea bătăturilor din palmă îl înfurie.

— *O duci bine la Tara? Mîinile astea sînt muncite din greu. Și eu care te crezusem sinceră... Spune adevărul: ce vrei de la mine? Bani?*

— *Vreau 300 de dolari să-mi plătesc impozitele!* – zice Scarlett dintr-o răsuflare. *Mie îmi iau pămîntul și tu ai milioane...*

— *Ce garanții oferi?* – întreabă prizonierul, devenit brusc din amorez, om de afaceri.

Cerceii ei de aur? Nu-l interesează! Recolta de bumbac? E ipotetică!

— *Ceva mai bun n-ai?*

— *Cîndva mi-ai spus că mă iubești?*

— *N-am de gînd să mă însor.*

O știe. I-a tot spus-o. Îl crede, dar i se oferă din priviri. Și el îi răspunde, cîntărind-o cu ochii:

— *Nu meriți 300 de dolari. Aduci doar necazuri...* Mojicia lui Rhett e fără margini. Ea i-a pus pe gînduri și pe realizatori. Încă din ianuarie 1936 Selznick îi răspundea lui Sidney Howard după ce acesta emisese părerea că Rhett este de o ostentație în grosolănie care întrece toate limitele: *Nu accept modificări ale personajului ca scuze pentru grosolăniile sale. Cred că grosolănia și proastele sale maniere, dacă asta sînt, fac parte din farmecul lui Rhett. N-avem de ce să-l disculpăm. Mi-e teamă să mă ating de echilibrul dintre comportamentul lui Rhett și Scarlett.*

Nu s-a atins. A pus-o pe Scarlett să-l implore sfîrșită:

— *Jignește-mă, dar dă-mi banii! Nu renunț la Tara.* Și el, deși o înțelege, privește absent pe fereastră, cîntărind posibilitățile:

— *Nu pot să-ți dau nimic. Banii mei sînt la Liverpool. Dacă ți-aș da o poliță, yankeii i-ar confisca. Așa că degeaba te-ai înjosit.*

Urmează obișnuita criză de furie care încheie întrevederile Scarlett-Rhett. Ea se aruncă asupra lui, lovindu-l cu pumnii neputincioasă, iar cînd Rhett încearcă zadarnic s-o imobilizeze, îi mușcă și brațul.

— *Ticălosule! Dacă știai că n-ai bani, de ce m-ai mai lăsat să vorbesc?*

— *Poți asista la execuția mea și te trec în testament* – o consolează glumeț.

— *Va fi prea tîrziu pentru impozite* – remarcă ea și iese glonț din închisoare, dar nu atît de repede încît să n-o

recunoască pe roşcovana Belle Watling, proxeneta oraşului, despre care se vorbeşte că ar fi prietenă la cataramă cu Rhett, aşteptîndu-şi rîndul în trăsură... Furioasă a luat-o direct prin glod, urmată de Mammy care bombăne:

— *De ce te-ai dus să-l vezi la închisoare?*

Fără să audă nimic, Scarlett traversează gloata oraşului plină de noroi, aşa cum a trecut mocirla. Doi negri în costume de o stridentă eleganţă îi taie calea, o mulţime de parveniţi plescăie semnificativ din limbă la trecerea elegantei care-i ignoră, depăşeşte un agitator electoral care le promite negrilor împroprietărire cu pămînt dacă va fi ales, una dintre rarele aluzii la accentuatul fundal istorico-social în care cartea e atît de bogată...

Din romanul lui Mitchell aflăm că *„negrii se umflaseră în pene în şedinţele corpurilor legiuitoare, străini lacomi ocupaseră cele mai înalte funcţii profitînd cît mai mult de pe urma lor, tot felul de indivizi se îmbogăţiseră furînd din bunul statului..."* în film, întreg rechizitoriul e rezumat printr-o traversare a forului public şi o replică a lui Scarlett:

— *Yankeii distrug Atlanta!*

Era concluzia ei corectă? Pentru corectitudinea istorică Selznick angajase ca să-l ajute pe Menzies un anume Wilbur Kurtz, istoric şi prieten care o asistase în documentare şi pe Margaret Mitchell. Senzaţională îmi pare însă o altă intenţie de angajare a lui Selznick care, la 5 ianuarie 1938, îi împărtăşea asociatului său Wright temerea că pentru un film de asemenea proporţii Cukor ar avea nevoie de o a doua echipă condusă de un regizor experimentat. Acesta ar trebui să fie *în mod real capabil şi dotat cu respectul reconstituirii pentru a recreea, în colaborare cu George, evacuarea Atlantei şi alte episoade ale războiului şi ale perioadei Reformei...* Ei bine, pentru acest „rol" de

covîrşitoare răspundere, Selznick s-a gîndit, nici mai mult nici mai puţin, decît la autorul *Naşterii unei naţiuni*, la David Griffith.

De ce tocmai la maestrul pe care mai toţi îl uitaseră? Poate că Selznick însuşi participase la o proiecţie a *Drumului spre Est*, improvizată, către sfîrşitul anilor '30, în localul strîmt al unei galerii de tablouri din Los Angeles. Sala era atît de strîmtă încît, pentru a realiza distanţa necesară între proiector şi ecranul improvizat, proiecţionistul a trebuit să stea... afară, în stradă, unde deşi mulţimea se scurgea în valuri, doar vreo trei duzini de amatori doriseră să vadă vechiul film. Nu exista nici măcar un pian care să acopere zumzetul aparatului de proiecţie în sala unde, pe ecranul pîlpîitor, Gish şi Bathelmess îşi împlineau destinele. La finele proiecţiei, s-a ridicat şovăitor un ins. Era el, autorul, legenda încă vie a cinematografului american. A răspuns scurt, sec, cu vădită lehamite aplauzelor celor prezenţi şi, prinzînd un moment de tăcere, a izbucnit: *Ce mai aşteptaţi? E tîrziu! Duceţi-vă acasă! S-a isprăvit!* Griffith care nu mai turna de aproape un deceniu, înverşunat în dezlănţuirea sa de mînie, îşi gonea ultimii spectatori spre ieşire strigînd în urma lor: *S-a isprăvit! Nu vedeţi?...*

Selznick nu l-a angajat pînă la urmă, dar însuşi faptul că a stat pe gînduri o clipă, că pentru el Griffith încă nu „se isprăvise", mai adaugă o „bilă albă" în favoarea acestui contradictoriu şef de industrie, căruia din nou trebuie să-i remarcăm vederile generoase.

de un regizor experimentat. Acesta ar trebui să fie *în mod real capabil și dotat cu respectul reconstituirii pentru a recreea, în colaborare cu George, evacuarea Atlantei și alte episoade ale războiului și ale perioadei Reformei*... Ei bine, pentru acest „rol" de covîrșitoare răspundere, Selznick s-a gîndit, nici mai mult nici mai puțin, decît la autorul *Nașterii unei națiuni*, la David Griffith.

De ce tocmai la maestrul pe care mai toți îl uitaseră? Poate că Selznick însuși participase la o proiecție a *Drumului spre Est*, improvizată, către sfîrșitul anilor '30, în localul strîmt al unei galerii de tablouri din Los Angeles. Sala era atît de strîmtă încît, pentru a realiza distanța necesară între proiector și ecranul improvizat, proiecționistul a trebuit să stea... afară, în stradă, unde deși mulțimea se scurgea în valuri, doar vreo trei duzini de amatori doriseră să vadă vechiul film. Nu exista nici măcar un pian care să acopere zumzetul aparatului de proiecție în sala unde, pe ecranul pîlpîitor, Gish și Bathelmess își împlineau destinele. La finele proiecției, s-a ridicat șovăitor un ins. Era el, autorul, legenda încă vie a cinematografului american. A răspuns scurt, sec, cu vădită lehamite aplauzelor celor prezenți și, prinzînd un moment de tăcere, a izbucnit: *Ce mai așteptați? E tîrziu! Duceți-vă acasă! S-a isprăvit!* Griffith care nu mai turna de aproape un deceniu, înverșunat în dezlănțuirea sa de mînie, își gonea ultimii spectatori spre ieșire strigînd în urma lor: *S-a isprăvit! Nu vedeți?*...

Selznick nu l-a angajat pînă la urmă, dar însuși faptul că a stat pe gînduri o clipă, că pentru el Griffith încă nu „se isprăvise", mai adaugă o „bilă albă" în favoarea acestui

contradictoriu șef de industrie, căruia din nou trebuie să-i remarcăm vederile generoase.

Sacrificată pentru Tara

Și acum să ne întoarcem la temerea lui Scarlett că yankeii ar putea distruge Atlanta. N-au distrus ei chiar tot din moment ce tocmai atunci în fața lui Scarlett O'Hara apare, ca din pământ, un promițător cavaler sudist al „reformei", și încă vechea-i cunoștință Frank Kennedy, pretendentul lui Suellen.

— *Dumneata aici?*

— *Nu ți-a povestit d-ra Suellen despre magazinul meu?*

— *Nu-mi amintesc. Ai un magazin?*

Și el o plimbă, mîndru, printre rafturile încărcate cu marfă.

— *Cîștigi bine?* – nu-și poate ea reține, îngîndurată, întrebarea.

— *Nu mă plîng. În curînd o să mă pot însura cu d-ra Suellen. Nu-s milionar, dar o mie de dolari tot am pus deoparte.*

Scarlett s-a oprit, pe gînduri, în fața registrului de afaceri.

— *Vinzi și cherestea...* – descoperă ea.

— *Printre altele!* – răspunde Frank, cu modestie.

— *Printre altele? Cînd în Atlanta se construiește, acum, atît de mult?*

— *Nu-mi ajung banii, că vreau să-mi cumpăr casă pentru mine și don'șoara Suellen.*

— *Aici, în Atlanta?* – face Scarlett dezamăgită și lasă să-i scape: *Nici un folos pentru Tara!*

— *Ce vrei să spui?*

— *Te-ai vîndut unui bărbat pe care nu-l iubești!* – o mustră Ashley sau se mustră pe sine.

E poate prima scenă în acest film în care există o brumă de ambiguitate.

— *De acum înainte neputința mea n-o să te mai deranjeze* – adaugă el.

— *Ce vrei să spui?*

— *Mă angajez la o bancă.*

— *Nu se poate!* – s-a ridicat ea alertată. *Vroiam să mă ajuți să administrez un gater.*

— *Nu mă pricep la cherestea!* – îi răspunde el rece.

— *Dar la socoteli te pricepi. Vreau să-mi fii asociat.*

— *Ești foarte mărinimoasă, dar dacă aș accepta n-aș mai ajunge niciodată independent.*

La auzul insolentei sale dorințe, Scarlett izbucnește în plîns. Numai că într-un grosplan, ni se arată lămurit că se preface, o poate vedea pînă și ultimul spectator, numai candidul Ashley nu vede nimic. Vorba poetului: „O lume întreagă înțelegea...". Noroc că intervine Melanie, îngrijorată de plînsul cumnatei.

— *Ashley e atît de rău!* – îl pîrăște Scarlett.

— *Vreau să plec la Atlanta...* – se scuză el.

— *Știi foarte bine că, dacă nu era Scarlett, aș fi murit la Atlanta* – îl dojenește blînda Melanie. *Cum poți să fii atît de lipsit de cavalerism?*

Și se aruncă asupra acesteia, și o strînge în brațe, și îi sărută lacrimile. În fața acestui tablou care ar străpunge și o inimă de piatră, Ashley declară resemnat: *Bine. Voi pleca la Atlanta. Pe amîndouă nu vă pot înfrunta...*

Cam din acest moment, filmul nu mai evoluează spre final, ci începe să se precipite. Șase echipe lucrau, acum,

paralel, la film: în una și aceeași zi, Fleming filma scene pe cîmpul de bumbac, Wood turna cu Vivien la gater, Bill Menzies se ocupa de un cîmp de luptă, iar secundul său manipula o dublură pentru Scarlett. Lumea era exasperată de haosul care intrase în normalitate, moralul tuturor era foarte scăzut, iar David, perfecționistul, îi împingea pe toți dincolo de limitele posibilului.

La 19 mai îi scria aceluiași Ginsberg: *Am avut o convorbire cu Vic (Fleming) despre accelerarea ritmului pentru ceea ce ne-a mai rămas de filmat și, ca totdeauna, s-a declarat să facă totul.* Selznick calculase că 3-4 zile economisite la filmare ar aduce 60-75 mii de dolari în buzunarul studioului. Drept pentru care rămînea singur, ultimul pe poziție, muncind cîte 18 ore pe zi, înghițind calmante și excitante cu pumnul, conducea, rescria și monta, supervizînd totul, blestemîndu-și zilele și grăbindu-i pe toți fără milă.

În aprilie 1939 era din nou îngrijorat de regie. La 7 aprilie își împărtășea neliniștile vicepreședintelui Consiliului de Administrație Henry Ginsberg: *Cum altui realizator i-ar fi dificil, dacă nu imposibil, să mai preia ștafeta fără a-și fi însușit cartea, scenariul și decupajul, cred că trebuie să alegem de pe acum pe cineva în stare să-l înlocuiască pe Fleming, familiarizîndu-l cu toate materialele.* Se gîndește la Bob Leonard ca înlocuitor care nu numai că cunoaște romanul, dar i-a și spus în momentul în care-l schimba pe Cukor că ar fi fericit dacă ar prelua regia unor secvențe. Sau, poate William Wellman... Pînă la urmă rămîne tot Fleming, scutit însă de filmările de noapte, pe care le preia Sam Wood. Ziua de lucru e prelungită, urmînd ca de la șase seara să se filmeze planurile ce nu necesită prezența lui Gable, unicul care, în acest haos, se respectă. *Toată lumea e pe punctul de a ceda...* – notează Selznick la 19 mai.

Dumnezeu știe ce ni s-ar întîmpla dacă n-am termina afurisitul ăsta de film.

Nu numai din aceste documente de lucru, dar din însuși ritmul decupajului, se simte spaima lui Selznick că filmul a devenit prea lung, zgîrcenia cu care calculează orice secundă, preferînd – chiar cu riscul incoerenței să ilustreze cartea în loc s-o adapteze. Pentru că aceluia care n-a citit romanul sau care nu-l are proaspăt în memorie, brusca apariție în avanscenă a temei gaterului și, cu atît mai mult, ceea ce-i urmează, i-ar putea apărea nepregătit:

...Fierăstrăul mecanic pe lîngă care trec, ca niște umbre, picioarele înlănțuite ale ocnașilor, devine fundal pentru vocea lui Gallager, antrepenorul gaterului lui Scarlett, articulînd cu emfază:

— *Iată noile brațe de muncă! Dați-mi mînă liberă și veți vedea rezultatele.*

Atît personajul, cît și problematica forței de muncă uzate la gater de Scarlett comportă în roman zeci de pagini și cîteva capitole (XLII-XLV). În film ne pomenim cu ea ca subiect de subită controversă. Scarlett primește condiția, numai să poată livra cheresteaua la timp, dar Frank și Ashley care o străjuiesc de o parte și de alta, se opun. Frank încearcă să-i atragă atenția că nu se cade să folosești ocnași. Îmbrăcată într-o bluză cu fireturi de husar, ea îl pune la punct, bărbătoasă:

— *Fără mine n-ai fi avut gater!*

— *Mi-ai șantajat prietenii datornici...* – o mustră soțul dominat.

— *Nu mai fă pe filantropul. Ia-ți doctoria!* – închide Scarlett discuția cu o grăbită și rece sărutare conjugală pe frunte.

Urmează la rînd, în încercarea de a-i frînge cerbicia, „asociatul" Ashley:

— *Aș vrea să tocmim negri liberi, nu deținuți...*

— *Ne-ar ruina...* – i-o taie scurt patroana.

— *Gallager cere mînă liberă fiindcă vrea să-i lasă să moară de foame și-o să-i biciuie.*

— *Tu i-ai ghiftui zilnic cu pui de găină.*

— *Nu vreau să ne îmbogățim pe spinarea unor nenorociți.*

— *Ai crescut cu sclavi* – îl dezumflă ea.

— *Totdeauna ne-am purtat cu ei omenește...* După acest schimb rapid de „focuri", Scarlett, mai blîndă cu Ashley decît cu soțul ei, recurge șireată, la registrul sentimental:

— *Ai uitat cît de greu ne-a fost fără bani? Vreau să cîștig destul ca yankeii să nu ne mai poată lua Tara.*

Romantismul lui Scarlett O'Hara

Una dintre provocările lansate de romanul lui Margaret Mitchell este că propune admirației cititorului, imaginea contradictorie a lui Scarlett, femeie la activul căreia se află un omor, un adulter, un soț „suflat" propriei surori, tot felul de afaceri necinstite care ar putea oferi materia unor adevărate seriale „Soap Opera" sau „telenovelelor" noastre de azi. Pentru lucizi, departe de a fi model, ar contura firea unei irlandeze scăpătate, dar fudule. E frumoasă?. *Chipul pe care-l vedea* (în oglindă, n.r.) *nu era deloc frumos [...] era palid și tras, iar sprîncenele negre urmărind linia piezișă a ochilor verzi se desenau ciudat pe pielea albă, ca aripile unei păsări speriate* – ne asigură autoarea. *Ochii ei verzi, duri și reci capătă uneori privirea unei pisici flămînde.* Deși Rhett zice despre ei că *„...erau ca niște lumînări, ca două fapte bune într-o lume rea".*

Dar Rhett și-a pierdut capul, e îndrăgostit... În realitate, privirea și mintea lui Scarlett numai spre „fapte bune" nu-s

îndreptate. Pentru a-şi asigura existenţa, Scarlett nu ezită să calce, la propriu, peste cadavre. Ea acţionează rece, logic, fără milă. *Măritată cu trei bărbaţi pentru care nu nutrise nici dragoste, nici afecţiune, Scarlett nu putea conta pe nimeni şi pe nimic în afară de ea însăşi... Purta asupră-i cît mai mulţi bani pitiţi în corset... Ascundea mici teancuri de bani în toate colţurile casei, sub cîte o cărămidă scoasă din zid, în cutia cu cîrpe, între paginile Bibliei...*

Dură, lacomă de bani şi fără scrupule – cum se autocaracterizează în finalul cărţii, ar fi putut inspira un roman de Sinclair Lewis, din unghiul căruia ar fi devenit personaj execrabil, odios. *„O femeie care te îngheaţă!"* scrie Mitchell însăşi care o justifică, dar n-o iartă.

Selznick face eforturi să-i protejeze totuşi imaginea. Din film lipseşte episodul exploatării criminale a deţinuţilor la gaterele lui Scarlett, la el se face doar o vagă aluzie. E estompat, eufemizat cinismul eroinei, egoismul şi chiar amoralitatea ei, amplificîndu-i-se în schimb statura spirituală, cu umerii ei numai buni pentru poveri. Ori tocmai trăsăturile echivoce de caracter fac farmecul pervers al personajului. Ele exprimă un aliaj fără precedent în literatura anglo-saxonă, între feminitatea agresivă şi pragmatismul omului de afaceri, dînd chiar un sentiment de revanşă cititoarelor complexate de energia şi succesul bărbaţilor. Scarlett învinge, mînuindu-şi cu pricepere farmecul, cucerind nu numai privilegii de alcov, dar dovedindu-se superioară sexului dominator chiar pe propriul teren al acestuia, în afaceri.

La drept vorbind, tema romanului definită de Margaret Mitchell însăşi e voinţa supravieţuirii, refuzul de a fi înfrînt. Cu toate defectele sale morale – sau poate tocmai graţie lor – Scarlett are capacitatea de a depăşi catastrofa. Dibăcie? Poate! Dar tocmai prin ea devine şi interesantă. Esenţa tare

a „romantismului" ei e provocarea socială, a pragmatismului, a succesului „femeii de afaceri", temă și personaj nou în literatura americană a vremii.

Fațada noului și arătosului imobil cu etaj al firmei *Wilkes & Kennedy* este o dovadă vie a acestui motiv. Cîteva înlănțuiri de planuri, cu bîrfele mahalalei, concentrează abil răsunetul succesului:

— *Doctorul Meade a văzut-o ducînd cherestea yankeilor.*

— *Îl compromite pe bietul Ashley!*

— *Își conduce singură trăsura prin locuri deochiate.*

Suita de imagini e încheiată prin silueta elegantă a lui Rhett, îmbrăcat acum în negru, cu nelipsitul trabuc în colțul gurii, cîntărind din ochi rapida agoniseală negustorească a doamnei Wilkes-Kennedy în fața căreia se înclină ceremonios:

— *Mai ai tupeul să-mi vorbești?* – îi retează Scarlett intenția.

— *Puteai să ai milioanele mele dacă mă așteptai...* – îi reproșează Rhett. *Te măriți întotdeauna fără să iubești?*

— *Ești gelos!* – îl pune ea la punct. *Cum ai scăpat de șireang?*

— *Tot mai crezi că fiecare bărbat moare după tine?*

Duetul se repetă mereu, Vivien tot înțepată, Gable mereu sarcastic, cu zîmbetul stereotip care-i dezvelește albul dinților și le dă gata pe admiratoarele sale.

Scarlett urcă în trăsură și apucă dîrz hățurile. Trebuie să plece la gater.

— *Singură?* – se miră Rhett.

Și o avertizează că trece prin Shantytown, un loc periculos. De fapt, avertismentul e adresat mai curînd publicului care trebuie pregătit pentru ceea ce va urma. Ea, Scarlett, e asigurată, are asupră-i un pistol. Dă bice cailor în vreme ce Gable arborează obișnuitul său zîmbet sfidător. Rămas

singur, o urmărește cu privirea, păstrînd inert aceeași maliție, deși ar fi putut să marcheze, măcar printr-o privire sau un gest, sentimentul real, pasiunea care o trezește Scarlett în el. Cu zîmbetul stereotip pe față, regizorul îl pune să exclame doar admirativ:

— *Ce femeie!*

La intrarea în mahalaua periculoasă, sîntem deja pregătiți pentru aventura care începe. Pe cînd traversează podul, un alb oprește caii întrebînd-o amenințător:

— *Îmi dai un dolar?*

Nu e Scarlett femeia de la care să scoți măcar un cent...

— *Ia mîna de pe calul meu!* – îl repede mînioasă și-l șfichiuie cu biciul, în timp ce în ajutorul agresorului sare și un ticălos de negru. Acum sînt doi cărora trebuie să le țină piept. Și ce piept! Încearcă să scoată pistolul, dar tîlharul o dezarmează și atunci, redevenită o femeie slabă, imploră cerului ajutor. O aude însă printr-o fericită întîmplare Sam, fostul ei sclav de la Tara, care se năpustește asupra atacatorilor. În roman, ea încheie lupta cu rochia sfîșiată și sînii goi. În film, lucrurile se purtau pe atunci mai cuminți și mai curate. E căzută în nesimțire, neatinsă de murdăria lumii, ca *„Frumoasa din pădurea adormită”*.

— *Vă duc eu acasă!* – îi spune devotatul Sam cînd își revine și bine face fiindcă Frank îl va răsplăti regește și-l va expedia la Tara. Din păcate, stăpînul casei trebuie să plece la o urgentă întrunire politică.

— *Cum poți să mă lași după cele prin care am trecut?* – e neplăcut surprinsă Scarlett. *Nimănui nu-i pasă de mine* – scîncește ea.

Frank își întoarce chipul spre draga lui soție cu o privire cabotină care vrea să spună cît mai lămurit ce nedreptățit e.

Își pune decis pălăria și dezvăluie publicului un pistol mutîndu-l din haină în buzunarul pantalonilor. Ca să se știe!

Avantajul ambiguității

În romanul Margaretei Mitchell sînt descrise multe sindrofii, mai toate avînd o rînduială bine stabilită: *Se discuta mai întîi despre vremurile grele, apoi despre situația politică, pentru ca, în cele din urmă, să se vorbească, bineînțeles, despre război. Cucoanele se văitau de scumpete și-i întrebau pe domni dacă nu cred că vremurile bune se vor întoarce. „Oh, de ce nu pot să uite? De ce nu pot privi înainte, nu înapoi?"* – îi tot certa Scarlett în gînd.

Nu așa se întîmplă lucrurile în cursul întîlnirii care are loc, în aceeași seară, la Melanie. Strînse în jurul lămpii, femeile croșetează. Se află acolo India (sora lui Ashley), doamna Meade, Scarlett și, evident, gazda. Totul păstrează aparența unei întîlniri senine și pașnice, dar o tensiune abia disimulată scurt-circuitează mereu atmosfera.

— *Bărbații ne spun că ne ocrotesc și Frank mă lasă, plecînd la o adunare...* – se tînguie Scarlett.

— *Ți se întîmplă numai ceea ce meriți!* – o sfredelește cu privirea India Wilkes.

— *Taci, India!* – intervine împăciuitoare Melanie.

— *Las-o!* – devine Scarlett generoasă. *Mă urăște fiindcă m-am măritat cu Charlie. Ar fi în stare să umble și goală doar de s-ar uita și la ea cineva.*

Nici India Wilkes nu-i rămîne datoare:

— *Ai făcut tot ce ți-a stat în putință să ne înjosești, iar acum pui în pericol viața bărbaților noștri care...*

— *Ar fi mai bine să tăcem...* – o întrerupe, autoritară, doamna Meade. *Și așa s-au spus deja prea multe...*

Scarlett ciulește urechile:

— *Ce se petrece aici și eu nu știu?*

Mammy, ascunsă cum e într-un colț, s-a ridicat în capul oaselor. A auzit afară zgomote suspecte. Bătăi insistente la ușă o confirmă. Melanie a luat în mînă un pistol și le-a prevenit:

— *Nu știm nimic!*

— *Ce?* – întreabă privirea lui Scarlett. *Ce nu știm?* Dar prin ușa întredeschisă precaut de către Mammy, țîșnește un Rhett romantic, îmbrăcat într-o pelerină fluturîndă care-i dă înfățișarea unui arhanghel.

— *Unde vi-s soții?* – întreabă cu sufletul la gură.

— *Nu-i spune. E omul yankeilor...* – șuieră ca o viperă India.

— *Se întîlnesc în pivnița plantației lui Sullivan* – îi răspunde fără ezitare Melanie.

Secvența aceasta a fost, întreagă, a Oliviei de Havilland, care n-a prea avut ce juca pînă acum. În sfîrșit poate reda o gamă de sentimente, de la neliniște, la șovăială în descifrarea chipului lui Rhett și, în cele din urmă, încrederea cu care-l învestește. Aici, în această secvență, și-a dat măsura de actriță capabilă să și trăiască, nu să ilustreze, un moment. Nu același lucru s-ar putea spune despre Gable care este mereu același, deși mereu seducător.

— *Mă duc să-i previn!* – declară și piere din decor. Iar Scarlett le privește pe doamnele cu care-și petrece seara, înțelegînd în sfîrșit că ele știu mai mult decît ea:

— *Ce-mi ascundeți? Simt că înebunesc!*

— *S-au dus să distrugă Shentytown. Îi sprijină mulți sudiști.*

— *Dacă ajung în ştreang, din vina ta va fi!...* – şuieră India.

Dar Scarlett n-o mai aude. Ea şopteşte pentru sine:

— *Acolo s-a dus Frank. Şi Ashley! Acolo s-au dus!...* – şi închide îngrozită ochii.

— *Aud tropot de cai. Vin...* – zice Mammy a cărei masivă şi sinistră umbră se conturează pe zid estompînd ceasul care arată ora 9 şi un sfert.

Şi se repede să deschidă larg uşa, dar prin ea nu pătrund Frank şi Ashley, ci vechiul partener de pocker al lui Rhett Butler, ofiţerul unionist.

— *Îl căutăm pe dl. Wilkes.*

— *Nu e acasă!* – răspunde sec Melanie, care şi-a revenit.

— *Sînteţi sigură?*

— *N-aveţi decît să-l căutaţi prin casă. Dar e plecat la o întrunire politică.*

— *Azi nu-s întruniri. Îl vom aştepta afară...*

O tăcere grea a covîrşit încăperea după ce militarii nordişti au ieşit. Melanie are o idee salvatoare:

— *Voi coaseţi. Eu voi citi cu voce tare...*

Şi deschide volumul lui Dickens, *David Copperfield*, citind răspicat şi sonor, primele rînduri ale întîiului capitol. Vor citi – prin înlănţuire, procedeu predilect de montaj prin care Selznick comprimă timpul acţiunii – pînă la capitolul 9, cînd voci de bărbaţi vor răzbi de afară, îngînînd cîntece tărăgănate de pahar.

— *Sînt beţi!* izbucneşte Scarlett indignată, în timp ce Mel o conjură s-o lase pe ea să vorbească, iar India nu pierde prilejul să constate cît e de stupidă fosta ei cumnată. Şi Melanie deschide uşa în faţa unui Rhett prea bine dispus care-l sprijină pe Ashley palid şi ameţit.

— *Iar mi-ai îmbătat bărbatul, căpitane Butler!* – îl ia în primire Melanie cea blîndă devenită, de nerecunoscut, o furie.

Rhett zîmbește cu modestie, dar ofițerul o ține pe-a lui, vrea cu orice preț să-l aresteze pe Wilkes.

— *Dacă începeți să-i arestați pe bețivi, o să vă umpleți închisorile* – îl readuce la realitate Melanie împingîndu-i pe cheflii în casă.

— *Pune-l în fotoliu, dacă te mai țin picioarele!* – îi ordonă lui Rhett.

Ofițerul nordist ar mai avea ceva de spus, dar dr. Meade, plin de chef, îi taie calea și-l ia de umeri. Iar Rhett, tot masacrînd un cîntec de lume, îl așază cu suspectă grijă pe Ashley în fotoliu.

— *Pleacă și să nu te mai văd pe-aici!* – spune apriga Melanie în timp ce căpitanul Butler o dojenește moale:

— *Așa-mi mulțumești că ți l-am adus acasă, beat cum e?*

— *Nu-s chiar atît de beat!* – intră în joc și Ashley lăsîndu-și, sfîrșit, capul pe masă.

— *Hai să te culc!* – zice cu lehamite nefericita soție, deși ofițerul nordist o ține pe-a lui, că dl. Wilkes e arestat.

— *De ce? Doar l-ai văzut și mai beat* – îl calmează Rhett. *Și-mi amintesc că nici dumneata nu ești mai breaz, la o adică...*

— *Dl. Wilkes a condus astă seară atacul de la Shentytown* – declară marțial ofițerul. *Acolo au fost uciși mulți oameni.*

Dedesubturile unei nopți de chef la bordelul lui Belle

Acest lung episod ce durează, în film, 10 minute, corespunzînd unui capitol de 20 de pagini dintr-un adevărat roman fluviu, este totuși străbătut de ambiguitate. Aici nu prea se înțelege ce căutau bărbații la Shantytown, de ce muriseră mulți oameni acolo și ce vină anume avea Ashley în toată povestea.

Cartea lui Margaret Mitchell are, în schimb, o claritate de cristal în nedisimulatul ei partizanat. Nu există în cele peste o mie de pagini ale cărții nici cel mai mic efort de a înțelege și tabăra cealaltă, a antisegregaționiștilor. „Bestia" de Wilkerson este înjunghiată de Fontaine numai fiindcă *„a avut îndrăzneala să pretindă că negrii au aceleași drepturi ca alții cînd e vorba de femeile albe"*. Delict de opinie al unui alb, penalizat prin asasinat de un romantic „cavaler" sudist înspăimîntat că *„vom avea curînd judecători negri, legislatori negri, maimuțe negre scăpate din junglă..."*.

Nu e nici o îndoială că autoarea se identifică cu bravii militanți care vor să bage frica în negri și să le dea lecții protectorilor lor albi. Negrii au dreptul să bombăne și să dea chiar sfaturi înțelepte. Dar deciziile le iau albii, chiar deciziile care-i privesc pe negri, că... d'aia-s sclavi! Charles Hamilton are și el o Mammy, *„cel mai deștept negru din cîți am văzut, și cel mai devotat"* zice, cineva, incluzînd în inteligența omului de culoare și devotamentul față de stăpîn, virtute ce o caracterizează perfect și pe dădaca lui Scarlett.

E locul să reamintim că Selznick, care, cum am văzut, înclina să-l angajeze în ajutorul lui Fleming pe David Wark Griffith, clasicul înmormîntat de viu, n-ar fi putut face abstracție de precedentul zbuciumat al lui *Birth of a Nation*, de războiul acestuia cu publicul de culoare, de pichetele amplasate de negri în fața sălilor de cinema. Selznick, care refuzase cu numai un an în urmă un remake al *Nașterii unei națiuni*, numai de buclucuri politice n-avea nevoie.

Anii '30 marcaseră o perioadă foarte dificilă în relațiile cinematografiei cu presa și organizațiile negrilor, înșiși actorii de culoare solicitați în castingul superproducției inspirate de romanul lui Margaret Mitchell acceptaseră rolurile după semnificative șovăieli. Selznick se temea de boicot, dacă

imaginea negrilor ar fi fost predominant defavorabilă. De aceea i-a și cerut de la bun început, încă din ianuarie 1936, dramaturgului său Sidney Howard să suprime în totalitate din scenariu orice referire la *Ku-Klux-Klan*.

Ar fi dificil, dacă nu chiar imposibil, să faci publicul să înțeleagă diferența dintre Klanul *de odinioară și cel de azi... N-am nici o tentație să îndrept vreun film împotriva negrilor. Iar în poveste nu găsesc nimic care ar face necesară prezența* Klanului. *Un grup de bărbați poate să-i cerceteze pe autorii tentativei unui viol, fără drapele albe sau orice fel de sectă. Sper sincer* – încheia semnificativ Selznick – *că veți fi de acord cu mine să omiteți tot ceea ce ar putea să apară drept publicitate involuntară pentru aceste societăți intolerante, într-o epocă amenințată de fascism precum a noastră...*

Cum se vede, ocolind mereu politicul, abilul Selznick face totuși politică, face chiar legătura dintre intoleranța *Ku-Klux-Klanului* secolului trecut și primejdioasa intoleranță a fascismului epocii sale.

Am făcut mari eforturi pentru a evita denigrarea negrilor ca rasă sau ca indivizi. Am eliminat pasajele care ar fi putut fi ofensatoare. Sînt la fel de sensibil la ce se întîmplă acum cu evreii, încît nu pot fi decît alături de negri în temerile lor față de pasajele pe care ei le găsesc denigratoare – conchidea el semnificativ.

Ori, la Shentytown fuseseră uciși mulți oameni nu din vina personală a lui Ashley Wilkes, ci printr-o acțiune politico-militară a Klanului, iar bărbatul adulat de Scarlett nu era decît autorul unui atentat rasial. Tocmai asta nu dorea Selznick să transpară în film. De-aici ceața în care e învăluită povestea, de-aici ambiguitatea cu care redă acțiunea lăsînd-o pînă și pe biata Scarlett cu ochii holbați de uimire cînd i se spune că Ashley a condus atacul de la Shentytown, în vreme ce Rhett izbucnește într-un hohot de rîs irepresibil. Într-un tîrziu se explică:

— *Păi Ashley a fost toată seara cu mine.*

— *Unde?* – întreabă căpitanul unionist.

— *N-aș vrea s-o spun!* – face Rhett, vizibil încurcat. *Am fost cu toții la o prietenă de-a mea... și de-a dumitale... Belle Watling.*

India – deși la curent cu toată conspirația – închide totuși ochii, oripilată, iar Scarlett îi deschide, în timp ce dr. Meade, întrupare a virtuților pământești, izbucnește cu obidă:

— *Mă dai de gol în fața nevesti-mi?* Femeile au devenit, într-adevăr, de gheață.

— *Poți să juri că au fost cu dumneata la Bell? Poți să-ți dai cuvîntul de gentleman?*

— *De gentleman?* – repetă ușurat Rhett. *Ți-l dau cu toată plăcerea.*

Învins, căpitanul se scuză și pleacă, dar abia a închis Mammy ușa în urma lor că medicul se ridică de pe scaun urnindu-l din fotoliu pe Ashley care are cămașa năclăită de sînge.

— *Nu-i mare lucru!* – le liniștește pe femei. *E rănit doar la umăr. Duceți-l în pat. Pregătiți apă fierbinte și bandaje...*

— *Chiar ai fost acolo?* – întreabă, arzînd de curiozitate, doamna Meade despre bordel. *E adevărat că are oglinzi peste tot?*

Medicul îi răspunde printr-o privire grea și se repede după apă.

Blestemul văduviei...

În timp ce Melanie îi clătește fruntea transpirată cu apă rece, Rhett le povestește cum l-a găsit pe Ashley rănit și, dacă tot trebuia să le asigure un alibi, l-a dus pe rănit, cu medic cu tot, la stabilimentul lui Belle.

— *Nu e prima dată că ne salvezi!* – îi spune Melanie recunoscătoare și iese să vadă ce face doctorul de nu mai apare. Moment prielnic pentru Scarlett să se aplece afectuoasă peste rănit.

— *Dar despre ce s-a întîmplat cu soțul dumitale nu te mai interesează?* – o întreabă Rhett cu un aer bizar.

— *L-ai dus și pe el la Belle?* – îl întreabă Scarlett amuzată.

— *Nu!* – răspunde el sec. *A fost împușcat și e mort...* Mort Frank – și Vivien, la 28 de ani, văduvă pentru a doua oară! O vedem pe etern îndoliata tînără în fața unui pahar cu coniac, trăgînd cu coada ochiului la portretul înrămat în negru al celui de-al doilea soț. Nemaiputînd suporta reprosul din privirea lui Frank, culcă tabloul pe masă, apoi își îndreaptă, absentă, privirea prin fereastră, dar tresare. Jos, la intrare, a coborît din trăsură căpitanul Butler, mai elegant ca oricînd, pus la cilindru și veston... Scarlett se aranjează, grăbită și ea, în fața oglinzii, dar cum ar mai putea fi atrăgătoare în rochia ei cernită? Își perie, precipitată, părul și, făcîndu-și palma punte între gură și nas își verifică izul de alcool... Ridică, de pe masă, un flacon de „Apă de colonie" cu care se gargarisește, și abia apucă să scuipe într-un lavoar, că oaspetele s-a și înființat. Cînd Scarlett deschide ușa salonului, reprimîndu-și un sughiț rebel, Rhett tocmai îi reproșa lui Mammy că nu-l înghite, hohotind mulțumit în felul său. Îndurerata văduvă coboară, patetic, treptele cu nasul înfundat în batistă. Secvența este printre puținele, din ampla superproducție, cu haz și substanță. Oaspetele o privește o vreme, apreciindu-i performanța:

— *Degeaba, Scarlett!* – conchide el.

— *Ce anume?*

— *Apa de colonie... Ai băut prea mult.*

Scarlett e prea ocupată cu efortul de a păstra echilibru, pentru a răspunde acestei ultime necuviințe.

— *Nu mai bea de una singură* – continuă s-o dăscălească. *Se află și îți strici reputația...*

Ea nu-l ascultă, scîncește neconsolată cu nasul înfundat în batistă.

— *Ce este? Că nu l-ai plînge tu atît de tare pe Frank.*

— *Mi-e frică!* – mărturisește Scarlett printre sughițuri.

— *Frică, ție? N-ai știut niciodată ce e frica...*

— *Mă tem de iad!* – precizează. *L-am făcut nefericit pe Frank. Din vina mea a murit. Mă mustră conștiința.*

Rhett, care și-a păstrat aceeași nuanță persiflantă pe chip, timp de 2-3 minute (cum de n-a sesizat regizorul imobilitatea interpretului?), își smulge batista din buzunarul de la piept al hainei și i-o întinde să-și șteargă nasul umed:

— *Dacă ai lua-o de la început, la fel ai face.*

— *M-aș fi dorit blîndă și bună ca mama, dar sînt atît de păcătoasă!* – continuă să bocească văduva în timp ce musafirul o privește critic:

— *Ești pe cale să-ți pierzi cumpătul* – diagnostichează în timp ce ea fuge, împleticit, în adîncul cadrului dezvăluind o scenografie exorbitantă: o arcadă, cu draperii grele la ferestre, decor de operă lirică în care Rhett, ajuns lîngă „primadonna" își atacă aria:

— *Să-ți spun de ce am venit* – răspunde privirilor brusc bănuitoare pe care i le aruncă gazda. *Nu pot trăi fără tine.*

Patetismul lui îi stîrnește ei circumspecția:

— *Nu e momentul...* încearcă ea să temporizeze..

— *Te-am dorit din ziua în care te-am cunoscut* – continuă Rhett impetuos. *Pentru a te cuceri trebuie să te iau în căsătorie...*

Ciudat raționament. De obicei, căsătoria e posterioară cuceririi.

— *Îngenunchez în fața ta* – o previne, și își lasă un genunchi la podea.

— *E o lipsă de tact. Pleacă!* – își lansează Scarlett trilul. Cu un genunchi la pământ, sarcasticul Rhett a devenit un cavaler patetic.

— *Prietenia pe care ți-am nutrit-o mereu s-a transformat într-un sentiment mai adînc...*

Aici realizatorul simte nevoia să cenzureze romantismul scenei cu un recitativ afectat, care sugerează o distanțare ironică a personajului:

— *Un sentiment frumos, pur, sfînt. Să fie oare dragostea?*

— *Nu-mi plac glumele tale...* – i-o retează ea.

— *Dar nu e o glumă. E o cerere în căsătorie la momentul oportun.*

Vorbea serios... – scrie, în roman Margaret Mitchell, *dar ea își dădu seama că o pîndea cu agerimea cu care ar păzi o pisică gaura unui șoarece...* Nici interpretul și mai ales nici regizorul n-au unelte pentru a exprima asemenea dramatice ambiguități literare. În film, Gable îi ridică dominator bărbia și Leigh își pregătește buzele pentru sărut, admonestîndu-l fățarnic:

— *Ești bădăran!* Și apoi, fiindcă nu se întîmplă nimic conchide: *Discuția îmi displace!* – părăsind cîmpul de luptă cu aere de prințesă ofensată. *De altfel, nici nu mă mai mărit!* – îl mai informează, în treacăt.

— *Ba da. O s-o faci cu mine.*

— *Dar nu te iubesc* – obiectează. *Și nici nu-mi place să fiu măritată.*

— *Te-ai gîndit vreodată să te măriți din plăcere?*

— *Plăcerea e totdeauna a bărbatului...* – îl fulgeră Scarlett.

— *Fă-o cu un bărbat care ți se potrivește și va fi și a ta...*

— *Ești nebun! Întotdeauna voi iubi pe altul...* „Pe altul", adică pe Ashley, Rhett o știe prea bine, nici nu e nevoie să i-o mai

mărturisească. Și cînd ea dă să fugă, el o reține cu violență, semn că gluma s-a încheiat și locul gentlemanului îl ia agresorul viril: și cuprinzînd-o, sigur și puternic, o sărută apăsat, transmițîndu-i sălbaticul efluviu al propriei sale tensiuni.

— *Lasă-mă!* – face biata Scarlett, sfîrșită, atunci cînd apucă să tragă o gură salvatoare de aer.

— *Recunoaște că nimeni nu te-a mai sărutat astfel!* – își încheie Rhett demonstrația, mîndru de sine și satisfăcut de performanță sau încercînd s-o sugestioneze. *Nici Charley, nici Frank, nici prostul ăla de Ashley.*

Și recidivează atît de convingător, încît brațul ei îndoliat i se încolăcește în jurul gîtului, vie dovadă a acceptării situației.

— *Spune că te măriți cu mine. Zi da!*

— *Da* – îi răspunde ea, învinsă, fără să se mai gîndească.

— *Sigur? N-o să-ți iei vorba înapoi?*

Ea își clatină capul de fetiță într-o negație elocventă și își țuguie buzele pentru o nouă sărutare, dar Rhett a redevenit aspru și profesoral:

— *Privește-mă și răspunde-mi sincer: accepți pentru banii mei?*

— *În parte!* – răspunde ea cu franchețe moderată.

— *În parte?* – se îndepărtează el decepționat.

Acum aleargă ea după el, s-o mai dreagă pe cît se poate:

— *Banii nu strică niciodată..., dar țin și la tine.*

— *Ții la mine!*

— *Dacă ți-aș spune că te ador, aș minți.*

— *La urma urmei ai dreptate!* – concede el. *Nici eu nu-s mai îndrăgostit de tine.*

Filmul are un indiscutabil avantaj în raport cu romanul unde fiecare dintre confruntările celor doi ia dimensiunea

unui capitol de zeci de pagini, alcătuit aproape exclusiv din dialoguri. Un asemenea capitol este XLVII, unde pe 20 de pagini este etalată cererea lui Rhett în căsătorie, pe cînd trupul soțului decedat încă nici nu s-a răcit bine. Apoi un paragraf de zece rînduri acoperă înmormîntarea, întoarcerea lui Rhett și descrierea inelului de logodnă, urmate de trei pagini substanțiale despre situația politică a Georgiei ai căror lideri învățaseră să se opună cu succes presiunilor yankeilor menținînd pîrghiile puterii în mîna albilor. Nenorocirile se precipită abia în ultimile pagini ale cărții.

Dar, pentru a fi drepți în judecata noastră, trebuie să remarcăm și că scena descrisă are, în roman, o evoluție psihologică mult mai complexă și interesantă. Pretendentul îi reproșează ipocrizia, că – *uite! – el nu-i recită acel „Te iubesc!" care a intrat în convenienţe* – (chiar dacă nu e prea adevărat și își încleștează pumnii în buzunarele pantalonilor), iar ea devine brusc integră (*chiar dacă pierd un soț, trebuie să-i spun adevărul!*), și-i amintește de ceea ce i-a spus el, odată, că au în comun: ticăloșia. Iar Rhett, departe de a recunoaște ușuratic că *nu e nici el mai îndrăgostit*, are o scăpărare tragică:

— *Oh, Doamne!* șopti el repede, întorcînd capul. *Sînt prins în propria-mi cursă!*

Filmul lui Selznick e adresat americanului pragmatic, care se lipsește cu plăcere de ambiguități psihologice, așa că în el se trece rapid la negociere:

— *Ce inel ți-ar plăcea?*

— *Cu un briliant mare.*

— *O să ți-l iau pe cel mai mare din Atlanta. Și în luna de miere te duc la New Orleans. Îți cumpăr și trusou...*

Ce mai... A dat-o gata! Singura rugăminte a îndoliatei văduve rămîne... să nu spună încă nimănui!

— *Tot ipocrită ești!* – surîde el la plecare.

Și așa ies cei doi din decorul de operă lirică pentru a intra în altele de operetă: dormitorul de pe vasul cu flotoare care alunecă pe Mississipi, cu un alcov cît pentru trei perechi, localul din New Orleans unde perechea admiră volanele dansatoarelor de Cancan sau fastuosul apartament de hotel.

— *La ce te gîndești?* – o întreabă.

— *La averea noastră!* – îi răspunde fericită mireasa și, în sfîrșit supusă, îl întreabă:

— *Pot să păstrez gaterul?*

A spus-o de parcă ar fi vorba despre o jucărie, o păpușică acolo, sau o minge, nu despre un agregat hrănit cu vieți de ocnași.

— *Poți să-l păstrezi dacă te amuză* – o aprobă el. *Acu' poți să-i dai naibii pe toți!*

— *O să încep cu tine...* – ripostează ea șăgalnic. E o tentativă de a reînvia tachinările de odinioară, sau o tentație reală cu care Rhett se va confrunta curînd?

Pînă una-alta e lîngă ea, gata să-i alunge coșmarul care a chinuit-o într-o noapte.

— *Mi-era frig și foame. Eram epuizată... Rătăceam prin ceață și nu găseam ceva... Nu știu ce. Ceva ce caut și e ascuns în ceață. Oare voi găsi vreodată, măcar în vis, ceea ce caut?*

El o liniștește cu un sărut patetic:

— *Cu timpul și coșmarul ăsta va dispărea. O să veghez eu.*

— *Rhett, vrei să faci ceva pentru mine?*

— *Desigur.*

— *Haidem la Tara!*

— *Nu-ți place la New Orleans?*

— *Îmi place foarte mult, dar vreau la Tara.*

— *Plecăm mîine* – îi răspunde privind-o duios.

Nemulțumiri creatoare

...David Selznick însuși nu era mulțumit de ceea ce vedea la proiecție. Nici tempo-ul, dar nici strălucirea peliculei nu-l satisfăceau. *„Două sau trei secvențe sînt prea întunecate. Lumea nu înțelege că atunci cînd vreau efecte de filmare, asta nu înseamnă ceva opac, ca să nu înțeleg ce se întîmplă. Dacă nu poate fi și artistic, și clar, să fie măcar clar"*. Cît despre Miss Leigh, pe lîngă un spirit invincibil ea își afișa pe platou frumusețea de pisică, dezarmantă și impenetrabilă. În ciuda declarațiilor ei de mai tîrziu, precum că nu se regăsea deloc în Scarlett, biografii sugerează un mare număr de trăsături comune, cum ar fi ambiția, agerimea minții, egoismul, temperamentul vulcanic, loialitatea și un fel agresiv de a fermeca bărbații. Dacă afectase inițial pe gîsculița de Scarlett fetișcana, modul în care a zugrăvit-o pe Scarlett matură merita mai multe laude... Probabil că aici a contribuit și brațul viril pe care i l-a întins Gable cu care împărțea, de fapt, întreaga parte secundă a filmului.

Braț la braț, cei doi proaspeți însurăței cutreieră domeniul copilăriei aventuroasei eroine, deși tocmai această parte lirică ia tot mai mult, în filmul patronat de Selznick, înfățișarea unei ilustrații colorate de carte. O simte și boss-ul, după cum o mărturisesc însemnările inepuizabilului flux de instrucțiuni și note. *„Acum îmi dau seama cît de mult ne-am amăgit crezînd că am putea obține ce vrem exclusiv în studio. Tara pare curtea din dos a unei case din suburbii. Decorurile noastre arată exact cum sînt: niște decoruri montate în cîteva ore. Nu încăperi vechi în care s-a trăit. Această secvență trebuie refilmată la fața locului..."* Declarație pur platonică. Nu i-a dat mîna s-o mai facă. Îl scandalizează

și costumele croite pentru Gable. Nu există nici o scuză că îi cad atît de prost! Mai ales la guler.

La 3 aprilie e de-a dreptul revoltat de eronata concepție a costumelor acestuia, „vinovat" fiind Walter Punkett care i-a îmbrăcat cu 110 complete diferite pe protagoniștii filmului. *E decepționant să-l vezi pe elegantul Rhett plimbîndu-se în haine care par cumpărate de la un telal al epocii și pe care le poartă cu aerul că abia le-a îmbrăcat în magazin. N-am încetat să cer ca toate costumele să fie suficient îmbătrînite și uzate pentru a da impresia că au fost purtate.* Totul pare sub controlul lui Selznick, deși mai nimic nu-l mulțumește, dar filmările continuă într-un ritm demențial.

— *O urăsc pe Scarlett!* – face Suellen, roasă de invidie, în timp ce Caren încearcă s-o liniștească explicîndu-i că numai datorită surorii mari au putut păstra Tara.

— *Ce folos!* – spumegă mezina. *Ea e la al treilea soț și eu tot fată bătrînă!*

Și plînge, și bocește de, vorba bădiei Creangă, – „sare cămeșa pe ea".

Iar Rhett, într-o stare de agitație în care nu l-am mai văzut pînă acum, măsoară salonul ca o fiară în cușcă.

— *De ce nu pot să-mi văd băiatul!* – îi strigă exasperat lui Mammy.

— *Nu e băiat!* îl informează flegmatic Mammy... Discuția are loc pe fundalul unui imens portret, cît peretele, al lui Scarlett îmbrăcată într-o opulentă rochie albastră, cu un șal alb tras peste umeri. Și nu e clar dacă scenograful vrea aici să critice gustul de parvenit al soților Butler sau să-l flateze pe cel al publicului semidoct.

— *Băieții nu-s buni de nimic!* – se consolează Rhett. *Eu însumi sînt o dovadă. Fetița e frumoasă?*

— *Da!* – certifică admirativă Mammy, dînd peste cap paharul de coniac cu care a cinstit-o fericitul tată.

— *Ai văzut copil mai frumos?* – insistă acesta.

— *Doar pe d-ra Scarlett care era aproape la fel de frumoasă!*

De două ori mulțumit, Rhett își mai toarnă coniac cînd, din camera vecină vine într-un suflet Melanie.

— *Dr. Meade zice că poți intra.*

Și Rhett aleargă ca un băiețandru, spre hazul celor două femei și al spectatorilor înduioșați care contemplă chipul scofîlcit al nou-născutei și figura tandră a lui Gable. Actorul are aici, în sfîrșit, de redat și o altă dimensiune psihologică a portretului lui Rhett, în afara zîmbărețului cinic.

— *Vei învăța la cele mai bune școli, vei fi primită în cele mai bune familii și o să te măritǎm ca pe o prințesă* – îi jură el.

Remarcăm din nou preferința pentru interioare somptuoase, dacă nu chiar pompoase, care va domina întreagă această parte a filmului în care epopeica luptă pentru existență a eroinei a luat sfîrșit. *Erau vremuri care-i conveneau – grosolane și arogante, brutale și ostentative, cu femei prea gătite, case încărcate cu mobilă, prea multe bijuterii, prea mulți cai, prea multă mîncare și prea mult whisky* – prescrisese Margaret Mitchell și Scarlett lehuza a fost depusă într-un pat princiar, cu baldachin și draperii înăbușitoare. De acolo, din adîncul alcovului, Scarlett își contemplă soțul, mort după copilă.

— *E prima ființă care-mi aparține pe deplin!* – se explică Rhett.

— *Și mie! Ori n-am avut decît s-o fac?*

E aici, sugerată, o sămînță de ceartă care poate da roade bogate ulterior...

Cearta lua amploare pe platou unde viața mergea, totuși, înainte deși filmările se derulau într-un haos total. Nu exista scenariu, totul era rescris zilnic. Vivien primea, zilnic, niște catastife lungi. Le privea în fugă, după care părea să știe

toată scena pe care Selznick, frenetic, abia o încheiase de scris noaptea.

Epuizat de un generic în care se distribuise în toate rolurile și profesiile posibile, producătorul s-a resemnat, totuși, să-l implore pe Sidney Howard, la începutul lui aprilie 1939, să vină înapoi. Înțelesese că nu mai putea lucra pe un text asupra căruia munciseră succesiv cîteva echipe de dramaturgi. În loc să se topească într-un unic torent logic și stilistic, contribuțiile eclectice se suprapuneau, dacă nu se respingeau chiar. Selznick era în situația de neinvidiat, să aibă, la un singur film, cîteva scenarii, fără a mai pune la socoteală romanul însuși la care se raporta mereu ca la Sfînta Scriptură. Și-a călcat în cele din urmă pe mîndrie, solicitîndu-l pe Howard să pună la punct scenariul excesiv de pestriț. *Îi dau lui Selznick cîte o scenă la care am lucrat atent. Cînd o văd filmată, constat că a scos din ea întreaga dramaturgie. I-a eliminat atît personalitatea, cît și farmecul iluziei*[25] – spumega dramaturgul într-una din scrisorile sale.

La 21 februarie, Selznick părea preocupat de secvența corsetului. Îi scria secretarei despre importanța pe care i-o acordă: *Marcella, vorbește cu dl. Fleming care, constat cu plăcere, e preocupat de problema bustului mai mult decît mine. Am pisat-o pe biata Vivien atît de mult pe tema asta... Spune-i lui Victor că, dacă Vivien nu arată la fel de bine ca Alice Faye în acest domeniu, voi considera că el și-a ratat viața.*

Secvența la care se referă, cea a supliciului sugrumării doamnei Butler în corset arată ca un remake melancolic al scenei de la începutul filmului: din nou Scarlett ca victimă, din nou Mammy – călău care face tot ce poate, dar talia n-are cum să mai fie redusă sub 51 de centimetri. Degeaba ar vrea Scarlett să mai ajungă la 46, ca în adolescență.

— *Ai avut un copil. Nu se mai poate...* – îi explică Mammy.

Tînăra mamă acceptă cuminte, dar trage propriile sale concluzii:

— *N-o să mai am copii!*

— *Păi dl. Rhett spune că vrea un copil pentru la anul...* – ne introduce Mammy direct în subiectul pe care-l vor dezbate viitoarele două-trei secvențe.

Scarlett însă se așează la oglindă unde deschide bovaric, ca pe o carte, un portret pliant din care Ashley o privește senin și angelic. Oglinda reflectă nu numai expresia nostalgică a eternei îndrăgostite, ci și chipul lui Rhett care o surprinde, apărînd din spate.

— *Mi-e milă de tine* – îi spune soțul legitim. *Renunți la fericire pentru ceva care nu se știe dacă te-ar face fericită. Crezi că dacă ai fi cu scumpul tău Ashley, ai fi fericită? Nu l-ai înțelege niciodată. Doar banii te interesează!...*

— *Nu vreau să mai am copii!* – îl avertizează ea, încercînd totodată să deturneze subiectul, de la Ashley și bani, către relația lor conjugală.

— *Păstrează-ți cast culcușul!* – ripostează rănit impetuosul căpitan. *Voi găsi consolare în altă parte...*

— *Foarte bine! De acum mă închid în dormitor* – profită de prilej Scarlett.

— *Dacă aș vrea să vin la tine, degeaba te-ai încuia!* – o previne el și, numai ca s-o convingă, deschide ușa cu o simplă lovitură de picior, iese în salon, își toarnă coniac în pahar și-l aruncă cu furie în imensul portret al lui Scarlett.

Decorul salonului deochiat al lui Belle nu e mai puțin încărcat decît al casei lui Scarlett, totuși parcă mai puțin opulent. Rhett se plimbă turbat prin salon, în vreme ce patroana localului pare absorbită în onorabila ocupație a tricotatului.

— *Multe ipocrite am cunoscut, dar ea le întrece pe toate!* – tună el.

— *N-are rost să te înfurii. Orice ai face, tot o iubești.*

— *Poate. Dar am terminat cu ea...*

— *Dar copilul? Nu face el cît zece mame?* Rhett, surprins, a fost readus la realitate.

— *Ești o femeie isteață și bună. Ce deosebire între tine și ea. Amîndouă sînteți pragmatice, numai că tu mai ai și inimă...*

De ochii lumii însă soții Butler trăiesc într-o armonie de invidiat. Landoul în care se află micuța Bonnie e plimbat de ambii părinți.

— *Va fi o călăreață excelentă. Admiră-i numai ținuta...* – remarcă mîndru Rhett în timp ce salută, protocolar, trecătorii pe care spectatorul nu-i vede, fiindcă cei doi vor fi urmăriți de obiectiv, în întreagă această lungă secvență a promenadei, pășind de-a lungul unui gard și salutînd cunoscuții care se află dincolo de cîmpul nostru vizual.

— *De ce să împingem noi căruciorul cînd ar putea-o face slugile?* – bombăne Scarlett care nu înțelege nimic din această toană a soțului ei legitim. Dar dacă nu înțelege, de ce i se supune, sălbatică și egoistă cum o știm? Poate fiindcă e la unison cu soțul ei cînd acesta replică:

— *Trebuie să recîștigăm stima lumii!* Împărtășindu-i în șoaptă planul său, Rhett își mai flutură o dată, larg, cilindrul. E ca scos din cutie, cu o uriașă garoafă albă la butoniera elegantei jiletci.

Cîtă distanță de la acel *Acu' poți să-i dai naibii pe toți!* la conformistul *Trebuie să recîștigăm stima lumii!* Așa îl modelează viața pe om...

— *Milionarul profitor devine respectabil!* – remarcă sarcastică și Scarlett.

— *Da* – acceptă Rhett. *Cumpărăm prestigiul lui Bonnie, asta facem. Dacă e nevoie, mă și umilesc pentru ea* – șoptește în timp ce o salută ceremonios pe d-na Meade. O știm, fiindcă ne informează oral că pe ea o salută, altfel doamna doctor rămîne la fel de nevăzută ca tot restul trecătorilor cărora căpitanul Butler le flatează, fără scrupule, orgoliile.

Soluția de a construi întreaga secvență, la care iau parte numeroase personaje, concentrînd obiectivul numai asupra protagoniștilor este mai mult convențională decît cinematografică, contrastînd flagrant, prin modalitatea teatrală, cu caracterul de mare spectacol al întregului. Are în schimb avantajul că este economică, deși Selznick știa să nu se scumpească la tărîțe. Chiar în aprilie 1939 îi explica directorului său de producție, Klune, de ce nu se poate face economie la actori, fiindcă nimic nu e mai important pe ecran, decît actorul. Chiar dacă un rol mărunt sau un figurant nu se văd pe ecran decît două secunde, e la fel de important ca vedeta. A recurs în secvența plimbării la procedeul teatral, poate fiindcă nu-i mai permitea timpul să dezvolte mizanscena.

Convențională este și creșterea fulgerătoare a lui Bonnie, de la o secvență la alta, dar convenție cinematografică, ca și procedeul prin care Selznick surprinde schimbarea opiniei cumetrelor Atlantei în ce-l privește pe căpitanul atît de hulit odinioară.

— *Un om care-și adoră atît copilul nu poate fi rău* – spune una.

— *Păi Congresul nostru l-a și distins pentru serviciile aduse* – o informează cealaltă.

Serviciile sînt, desigur, donații de tot felul. Nu spunea tatăl că e gata să cumpere, cu bani grei, prestigiul fiicei sale? Pînă una-alta însă el ține să facă din ea o adevărată amazoană și plimbă, mîndru, poneiul pe care tocmai i l-a dăruit în vreme ce Bonnie țopăie de bucuroasă ce e și-l încalecă.

— *Iar începe!* – face alarmată Mammy urmărind-o pe Bonnie cum sare un mic obstacol.

— *Ai să fii cea mai bună călăreață din oraș!* – îi promite mîndru tatăl.

E de remarcat că versiunea cinematografică reduce întreaga ambiție a tatălui la echitație, obsesie care frizează absurdul. În carte, relația e mai profundă, de parteneriat ludic încheiat tragic.

„O mamă rea e mai bună decît niciuna!"

Dar ce face Scarlett în timpul partidelor de echitație din familie? Își caută de lucru evident, la fabrica de cherestea unde își surprinde „asociatul" lucrînd peste program.

— *Tu aici, la ora asta?* – se miră Ashley. *Vino să-ți arăt registrele.*

— *Azi nu ne-om ocupa de registre!* – decide Scarlett. *Cînd port o pălărie nouă, nu mă ocup de socoteli.*

Și pălăria, într-adevăr, o prinde de minune, e *„prea frumoasă pentru cifre"* – cum concede și rezervatul Ashley care i-a cuprins palma în mînă într-una din imprudentele sale efuziuni sentimentale:

— *Ce frumoasă ești azi... Ca la picnicul de la „Doisprezece Stejari". Te țin minte înconjurată de admiratori.*

— *Fata aceea nu mai există* – se întunecă Scarlett la față. *Nimic nu mi-a reușit în viață* – geme ea, nedrept supărată pe un destin care, măcar din unele puncte de vedere, tot a răsfățat-o. Dar Ashley îi răspunde profesoral și filosofic introducîndu-și degetele în buzunarele vestei și continuînd apoi în timbrul melancolic al eroilor unui Turgheniev:

— *Am străbătut un drum lung... Ce zile domoale... Amurgurile calde de la Tara... Căldura aurită. Liniștea...*

— *Nu privi înapoi, Ashley* – îl cenzurează Scarlett patetic, *îmi sfîșii inima...*

Leslie Howard șezuse pînă atunci cu capul rezemat hamletian în palmă. La auzul ultimelor ei cuvinte, a tresărit însă și i-a căutat, cu privirea îngrijorată, zdrențele sufletului sfîșiat.

— *N-am vrut să te întristez* – se justifică. *Am dorit totdeauna să fii fericită...*

Mărturisire la auzul căreia Scarlett a și ridicat pofticioasă gurița. Dar ca s-o facă fericită, el preferă s-o lipească de sine sprijinindu-și obrazul pal de pălărioara ei roz-pastelată. Cînd ridică însă ochii, le vede în cadrul ușii pe India și pe soția doctorului care vor umple, cu siguranță, întreg tîrgul cu bîrfele lor înveninate. Obiectivul aparatului se concentrează amenințător pe cele două intruse ca pe două rele prevestiri...

— *Cine-i?* – tresare, mai tîrziu, Scarlett, tolănită sub baldachinul patului ei.

— *Soțul tău legitim* – o liniștește Rhett cu umor și toaletă de gală. *Mă inviți în sanctuar? Și încă nu ești gata de petrecere?*

— *Am o migrenă... Du-te fără mine.* „Petrecerea" e oferită de Melanie în cinstea aniversării nașterii lui Ashley. Să piardă Scarlett tocmai o asemenea ocazie de a-și exprima tandrețea pentru „asociatul" ei? Fără să se mai risipească în exerciții diplomatice, Rhett îi smulge pledul.

— *Cît ești de lașă. Sus! O să mergi la recepție. India a povestit tuturor ce a văzut. N-avem timp de pierdut. Dacă nu-i înfrunți acum, vei fi ostracizată. Tu și fiica ta...*

Și o ia în brațe, deși ea continuă să protesteze:

— *Nu merg pînă nu se spulberă neînțelegerea asta. N-a fost nimic rău între noi, s-o știi!*

— *Nu vreau s-o compromiţi pe Bonnie.*

A pus-o cu sila pe picioare, a deschis uşa încăperii în care-şi ţine garderoba şi i-a ales o provocatoare rochie roşie pe care i-o aruncă în braţe.

— *Dă-ţi şi cu mult ruj. Să arăţi aşa cum eşti...* Arată splendid cînd intră în casa Wilkes!... Ashley, care tocmai se aplecase să sufle în lumînările tortului aniversar, a încremenit de parcă l-ar fi săgetat o criză de sciatică. Doamna Meade s-a schimbat la faţă, tuşa Pitty se întreabă dacă nu e cazul să mai leşine, iar Melanie deschide ochii mari. Apoi înaintează spre Scarlett care, stană de piatră, e pregătită să facă faţă scenei de gelozie. Dar blînda soţie a lui Ashley o sărută afectuos pe obraz, îi spune cît e de reuşită rochia şi o ia de braţ:

— *Ce bine că eşti aici. India n-a putut veni. O să mă ajuţi să primesc musafiri. Doamnă Meade, iat-o pe draga noastră Scarlett!...*

Soţia doctorului face un efort pentru a rosti convenţionala formulă de politeţe. Şi împingînd-o spre Ashley, Melanie îl roagă s-o servească pe noua venită cu punch... Bunul doctor Meade încheie scena intonînd la vioară un susţinut „Mulţi ani trăiască!”...

...Rochia cea roşie care i-a aprins pe oaspeţii casei Wilkes zace acum pe pardoseală, strînsă de Mammy.

— *Dacă întreabă dl. Butler de mine, spune-i că dorm...*

Dar nu adoarme şi timpul abia trece. Ceasul lîngă care i se profilează umbra insomniacă arată că e trecut de miezul nopţii. Neputîndu-şi găsi liniştea, coboară scara de ceremonie a palatului în care a plantat-o gustul lui David O. Selznick. O coboară solemn, înainte de a fi oprită de vocea lui Rhett:

— *Intră, doamnă Butler.*

La masa din sufragerie, într-un misterios clarobscur, bravul căpitan care se războieşte cu o sticlă de coniac i se

înclină ceremonios și, cu obișnuita sa mină batjocoritoare, o invită să bea un păhăruț, dacă tot pentru asta coborîse...

— *Nu. Auzisem zgomot și de asta...* – protestează ea cu voce firavă.

— *Pe naiba. Nu coborai tu să fi știut că-s acasă! Ai mare nevoie de o gură de coniac. Știu de mult că, pe ascuns, tragi la măsea...*

Rhett i se adresează ca un bădăran, dar ținuta lui de casă nu e în halat și papuci, ci în cămașă plină de zorzoane de un alb imaculat, strîns încheiată pe gît, după cum și ea a coborît în miez de noapte, într-o rochie de seară. Nici o ocazie nu e sacrificată de costumier, fără etalarea unei noi toalete pentru soții Butler. Fără să mai obiecteze, ea dă paharul peste cap. Abia după aceea se ridică revoltată de tratamentul la care e supusă:

— *Ești beat!*

— *Sînt foarte beat!* – o corectează el. *Și-o să mă îmbăt și mai tare. Dar n-ai să te culci. Nu încă!*

Se înfruntă, amîndoi în picioare, luminați palid în penumbra încăperii doar de un sfeșnic cu trei brațe. N-o să se culce! – a decis pentru ea și o împinge la loc pe scaun.

— *Melanie te-a susținut. Victima ți-a acoperit păcatele. Te întrebi poate dacă știe ce s-a petrecut sau nu cumva vrea să scape cu fața curată. Crezi că-i proastă? O fi ea proastă, dar nu cum crezi tu. E prea cinstită să gîndească rău despre cineva la care ține. Și ea, nu știu de ce, ține la tine!*

— *Dacă n-ai fi beat, ți-aș explica totul!* – se ridică din nou Scarlett și din nou o împinge el în scaun cu o simplă privire a cărei violență o înfricoșează.

— *Personajul cel mai caraghios e martirul Ashley, sufletește infidel, dar fizic nepătat. De ce nu s-o decide?*

Ea încearcă pentru a treia oară să-i scape, dar el i-a cuprins acum capul cu brațele și i-a pus înaintea ochilor, palmele sale mari.

— *Le vezi? Te-aș putea sfărîma cu ele. Aș face-o – dacă ți l-aș putea scoate pe Wilkes din minte. Dar ar fi degeaba! Voi proceda altfel* – spune și continuă să-i strîngă capul între degetele-menghine.

Ea e înspăimîntată, și e tulburător de frumoasă cînd e înspăimîntată, mai atrăgătoare decît în postura ei obișnuită de copil răsfățat. Ar putea țipa, ar putea cere ajutor, dar tace mîlc, silindu-l pe Rhett să recunoască mai ales acum, cînd e încolțită, cît îi admiră curajul.

— *Încolțită? Nu sînt încolțită!* – îl înfruntă ea, în picioare. *Nu mă sperii tu pe mine. Ai trăit în mocirlă și ești gelos...*

— *Da. Sînt!* – o urmează Rhett dezlănțuit. *Deși sînt convins că alături de un gentleman ca Ashley, mi-ai rămas credincioasă. El e un gentleman, ceea ce nu se poate spune și despre noi. Noi n-avem onoare!*

Ea îl înlătură din drum pornind să urce treptele cu aer princiar, intangibilă. Dar el o ajunge, o strînge în brațe cu patima urii și o ridică – așa cum se spune în romanele foiletoane ale timpului – ca pe un fulg. — *M-ai îndepărtat ca să visezi la Ashley. Dar în noaptea asta nu te iert.*

Și urcînd, necruțător, cîte două trepte își poartă prada spre altarul sacrificiului.

Secvența a fost filmată după o dimineață de muncă intensă în alte interioare. Gable, care avea totuși de urcat cu dulcea sa povară un număr apreciabil de trepte, a înșfăcat-o în brațe, atacînd scara la semnalul dat de Fleming. Dar lucrurile nu prea erau puse la punct. Ba se ivea o neconcordanță, ba alta, și Gable a trebuit să-și poarte prada de vreo

12 ori. Era sleit, mai ales că pasul treptelor, așa cum le construiseră scenografii, era cam abrupt.

Într-un sfîrșit, cînd totul părea reușit și amorezul respirase ușurat, s-a mai auzit o dată vocea flegmatică a lui Fleming: *„Haideți să mai încercăm o dată!”*. Încă o dată... De ce? Fusese bine! În privirile tuturor citeai aceeași întrebare, dar nimeni, în afara de răsfățata Vivien, n-ar fi îndrăznit s-o pună. Iar doamna Leigh, care avea rolul pasiv de a fi doar legănată în icnetul de efort al partenerului, n-avea nimic împotrivă. Așa că Gable a apucat din nou să aburce scările, pînă la ultima treaptă cînd Fleming a intervenit: *Thank You, Clark! La drept vorbind, nu mai aveam nevoie de dubla asta, dar am vrut să verific dacă mai erai în stare s-o joci o dată!* A fost un rîs homeric pe platou, a rîs mînzește și Gable.[26]

Așa a aburcat furiosul Rhett treptele spre altarul pe care jertfa se va trezi a doua zi întinzîndu-și brațele mai euforic decît oricînd. Fredonează afectat o melodie din copilărie și își trage, încîntată, pledul pînă sub bărbie, visînd trează la ceasuri fericite și rîzîndu-și singură. Cînd ridică ochii rătăciți în reminiscențe voluptuoase, în ușă e tocmai protagonistul visului de-o noapte, virilul căpitan Butler:

— *Aș vrea să mă scuz pentru purtarea mea* – începe el cu o mină vinovată și o irezistibilă gropiță în obraji.

— *Rhett!* – protestează victima, complice. – *Eram foarte beat și farmecul tău m-a zăpăcit.*

Încurcată, ea încearcă să-l absolve:

— *N-ai pentru ce să te scuzi.*

Cu alte cuvinte „se mai întîmplă” ceea ce, la drept vorbind, e și o invitație pentru alte ocazii, dar tocmai acum dă el lovitura de grație:

— Am ajuns la concluzia că trebuie să divorțăm. Căsătoria noastră nu mai are sens. Mi-o dai mie pe Bonnie și totul va fi în regulă.

— N-o să-mi fac familia de rîs! ripostează, subit virtuoasă, Scarlett.

— Dacă Ashley ar fi liber, ai divorța imediat, așa-i?

— Pleacă și lasă-mă în pace.

— Chiar plec! Plec la Londra... Cu Bonnie.

— Nu-ți dau copilul!

— E și al meu. Am dreptul să n-o las cu asemenea mamă!

Scarlett caută un argument zdrobitor.

— Să mi-o duci printre femei ca Belle?

— Să fi fost bărbat, te-aș fi ucis pentru vorbele astea. Și o pisică e o mamă mai bună decît tine. Într-o oră, Bonnie să fie gata de drum...

Și iese atît de furtunos, că-l izbește pe valetul Sam care aducea tava cu micul dejun al stăpînei.

Voința bravului căpitan va fi lege. Va pleca împreună cu micuța Bonnie în „țara minunilor", să-i arate Turnul Londrei, deși răsfățata fată va fi decepționată că nu i-l și cumpără. Dar cu toată strălucirea și jucăriile Londrei, Bonnie are coșmaruri, scîncește după mama ei și Rhett îi cedează, întorcîndu-se înfrînt la Atlanta.

Bonnie va țîșni fericită pe scară în întîmpinarea mamei dorite și după ce-o sărută, îi pune întrebarea care-i stă pe buze:

— Unde mi-e poneiul?

— În grădină... – răspunde Scarlett care privește cu nădejde spre Rhett, așa cum a intrat, ca scos din cutie, îmbrăcat după moda londoneză. Îi zîmbește radios și-l privește tandră, plină de speranță, de parcă ar fi gata să-i destăinuie un mare

secret. Dar lumina din ochi îi dispare cînd el schițează o înclinare ceremonios-sarcastică, ca o sentință.

— *Am venit s-o aduc pe Bonnie. Chiar o mamă rea e mai bună decît nici una.*

Fata nu mai e printre ei. Își pot arunca nestingherit dureroasele adevăruri în plin obraz.

— *Pleci iar?* îl întreabă Scarlett cu inima strînsă.

— *Chiar acum. Bagajele mi-au rămas la gară.* Dar după ce o examinează lung, o întreabă:

— *Ești palidă. Mi-ai dus dorul?*

Și Scarlett, înțepată ca ori de cîte ori trebuie să facă față ironiilor soțului răspunde:

— *Sînt palidă fiindcă...*

Fără a se mai explica, urcă treptele.

— *Continuă doamnă Butler...* – n-o slăbește Rhett.

— *Fiindcă... o să am un copil.*

El care nu s-a așteptat la asta, trece printr-o bucurie umbrită de necaz:

— *Și cine e fericitul tată?*

— *Știi doar că e al tău. Crezi că aș mai fi vrut copil de la tine?*

— *Ai putea avea un accident...* – îi sugerează bădăranul căpitan și insolența aceasta umple paharul. Scarlett încearcă să-l lovească, Rhett se ferește, ea se dezechilibrează și înainte ca s-o mai poată reține, se rostogolește pe scări în accidentul abia prevăzut...

Din acest moment se dezlănțuie caruselul nenorocirilor care încheie, în lanț precipitat, filmul, ca o pedeapsă divină pentru păcatele protagoniștilor. Prima a căzut Scarlett și fătul ei. Vor urma în cascadă și altele.

Un Rhett răvășit de remușcări o întreabă pe dna Meade:

— *Se simte mai bine?*

Buna soție a doctorului nu-i poate răspunde fiindcă își plînge durerea elegant în batistă. Într-un sfîrșit recunoaște că Scarlett delirează. Dar în delirul ei – constatăm noi, spectatorii – tot pe Rhett îl invocă. Zorii îl apucă pe soț complet epuizat lîngă o sticlă de coniac aproape golită, întorcînd spre obiectiv privirea stinsă. La ușă se aude un zgomot. El tresare și aleargă în întîmpinarea Melaniei:

— *A murit?*

— *Nu. Se simte mai bine. Curînd va fi sănătoasă.*

— *N-a vrut copilul ăsta...* – bîiguie el.

— *Nu-mi spune lucrurile astea. Orice femeie dorește un copil* – îi răspunde, cu obișnuita-i înțelepciune, senină, doamna Wilkes.

— *Dacă știam de copil, mă întorceam imediat acasă!* – încearcă el să-și ușureze conștiința. *Iar cînd mi-a spus-o, am rîs de ea...*

— *Dar n-ai gîndit așa...* – îl absolvă Melanie.

— *Ba da! Eram nebun de gelozie. Ea nu mă iubește...*

— *Greșești. Te iubește din toată inima...*

— *Dacă ar fi adevărat... Crezi că m-ar ierta?*

— *O să te ierte. Ai răbdare...*

— *Dacă ai ști pe cine iubește cu adevărat, n-ai crede.* Ea nu-l întreabă, nu e curioasă să știe pe cine iubește Scarlett „cu adevărat”. Poate știe, poate nu! Pe fața Oliviei de Havilland nu poți citi decît blîndețe devotată și nu e actrița de vină că personajele acestui film sînt, în asemenea măsură, monocrome.

— *De ce să crezi în bîrfe? Se va face bine și veți avea alți copii. Numai copiii dau sens vieții...*

El i-a luat, recunoscător, mîna într-a lui, și-i declară:

— *Ești o femeie cu totul deosebită, îți doresc să fii fericită și îți mulțumesc pentru tot ce-ai făcut pentru noi.*

Altă dimineață, în grădină, una mai liniștită, prevestitoare de zile luminoase...

— *Doamna se simte bine!* – îl întîmpină, zîmbitoare Mammy pe căpitanul Butler.

Rhett, cu eleganța-i de gentleman, mereu pus la „patru ace", se apropie de convalescentă care e și ea mai frumoasă ca oricînd.

— *Îți cer iertare! Hai să luăm totul de la capăt...* – intră el direct în negocieri, ca un versat om de afaceri ce e.

Dar relația protagoniștilor din acest film funcționează pe principiul alternanței: cînd vrea ea, nu vrea el, cînd vrea el, nu mai vrea ea.

— *Să luăm viața de la capăt*, îi propune.

— *Care viață? Am fost vreodată alături?* – îl întreabă ea, luînd într-adevăr totul de la capăt.

— *Dacă am încerca, am putea fi fericiți.*

— *Cum?* – întreabă sceptic Scarlett.

— *O avem pe Bonnie și te iubesc.*

— *Cînd ai descoperit asta?*

— *Mereu te-am iubit, dar nu m-ai lăsat să-ți arăt.*

— *Ce vrei să fac?*

— *Renunță la gater. Să plecăm într-un nou voiaj de nuntă...*

— *Cîștigăm o avere cu gaterele mele!* – protestează Scarlett.

— *N-avem nevoie. Dă-i-le lui Ashley. Melanie e atît de bună. Gaterul te-a îndepărtat mereu de mine și de Bonnie.*

Rhett o fi știind ce spune, dar în film n-am văzut mai nimic pe tema asta. Discordia dintre soți a pornit de la refuzul lui Scarlett de a mai avea copii și a fost agravată de confuzia provocată de bîrfele Indiei și de fantoma lui Ashley care le bîntuie căsnicia. De unde pînă unde gater? În roman sigur că e vorba și de așa ceva, dar în materialul narativ păstrat în film, după luna de miere la New Orleans, gaterul e mai mult un „personaj" aluziv, în schimb Scarlett găsește

un reproș în care spectatorul poate fi implicat în mai mare măsură:

— *Ai făcut-o pe Bonnie să te iubească doar pe tine.* Momentul tensionat e rupt de apariția micii amazoane pe poneiul ei, care-și atenționează mîndră părinții s-o urmărească fiindcă va escalada un obstacol.

— *Ești tare drăguță azi!* – o laudă mama, în timp ce Rhett, mai la obiect, o imploră, alarmat, să renunțe la performanță.

Dar îndărătnica fată a lui Scarlett le ripostează părinților că e prea mare acum pentru sfaturile lor și pornește la asalt.

— *E ca tata!* – murmură pentru sine Scarlett, care realizează dintr-o dată întreaga grozăvie ce se va produce. E prea tîrziu însă. În fața obstacolului, poneiul speriat o aruncă pe copilă din șa, și cînd a văzut-o zăcînd cu gîtul frînt, Scarlett își pierde cunoștința.

„...Al naibii să fiu dacă-mi pasă!"

Apoi dihonia izbucnește în sînul menajului, mai violentă ca niciodată. Mammy îi povestește Melaniei cum Scarlett l-a făcut pe Rhett ucigaș, iar el i-a reproșat că nu și-a iubit niciodată fata și și-au spus fel de fel de lucruri groaznice, cum de două zile Rhett s-a încuiat în camera lui, cu Bonnie pe care nu vrea s-o îngroape și nu mai deschide nimănui.

Singură Melanie poate pătrunde la tatăl înnebunit și nu știm ce-i spune, dar cînd iese anunță cu glas stins acordul lui Rhett pentru înmormîntarea de a doua zi. După ce dă vestea, se prăbușește într-un leșin. Am putea crede, că și-a pierdut cunoștința în urma încercării nervoase prin care a trecut, dar nu e așa. Ne trezim și cu firava Melanie în

agonie, iar Scarlett, așezată pe un scaun, îi murmură lui Rhett, care e lîngă ea în picioare:

— *Nu se poate să moară!*

— *Nu are energia ta. Are doar o inimă mare...*

Inimă să fi fost? Spectatorul de film nu o va ști vreodată. Doar cititorul romanului e informat că e vorba de urmările nefaste ale unui avort, intervenție chirurgicală despre care nu se pomenea pe atunci în filmele Hollywoodului. Cum însă narațiunea, mai ales în ultima parte, în care o ia la goană înfricoșată de dimensiunea romanului, a devenit un „commics", o ilustrare fugară a unor pasaje din carte, spectatorul se resemnează să nu afle decît esențialul: Melanie e pe moarte și o cheamă la căpătîi pe „sora" ei Scarlett.

— *Las-o să moară în pace* – o dăscălise doctorul Meade înainte de a o introduce în camera întunecată. *Să n-o chinui cu mărturisirile.*

Dar Melanie se aruncă ea, direct asupra subiectului, fiindcă n-are vreme, își simte sfîrșitul aproape.

— *Îmi făgăduiești?*

— *Orice!*

— *Să ai grijă de băiețelul meu.*

— *Nu vorbi așa. Ai să te faci bine.*

— *Să-l dai la colegiu...*

— *...În Europa, da – și un ponei, și tot ce-o să mai vrea.* E de mirare ca Scarlett tocmai la poney se gîndise, după trista experiență cu Bonnie, dar Melanie nu dă importanță gafei și continuă să murmure lucruri și mai delicate:

— *...Ashley și cu tine...* Pe Scarlett o trec fiorii...

— *Ce-i cu Ashley?*

— *Să ai grijă de el. Așa cum te-ai îngrijit și de mine. Dar să nu observe niciodată.*

În spatele lor, pe perete, a apărut umbra doctorului, întrevederea s-a încheiat. Scarlett se ridică, sărută palma muribundei care încă nu și-a epuizat întreg testamentul.

— ...*Rhett Butler... Fii bună cu el. Te iubește atît.* Scarlett nu mai rezistă, izbucnește în plîns, profund tulburată de dezvăluire. O sărută pe buna Melanie pe frunte și-i sugerează:

— *Rămîi cu noi.*

Părăsește răscolită camera sub privirile protectoare ale autoritarului medic care, ca un grefier, convoacă restul doamnelor. În mijlocul încăperii, sprijinit de o masă așteaptă delicatul, femininul Ashley, frămîntînd între degete o mînușă albă a Melaniei:

— *Nu știu unde-i e perechea...* – murmură el de parcă asta ar mai conta acum.

— *Mi-e atît de frică!* – și Scarlett aproape că se prăbușește peste Ashley în pornirea ei de a-l consola și îmbărbăta.

Rhett, care a urmărit scena dintr-un ungher, părăsește decis încăperea. Scarlett însă n-are ochi pentru el. Acum trebuie doar să îndeplinească porunca soției gata pentru ultima ei călătorie, să aibă grijă de viitorul văduv fără ca acesta să observe. De altfel el plînge în hohote:

— *Nu pot trăi fără ea. Cu ea pierd tot ceea ce am avut vreodată.*

— *O iubești într-adevăr, așa-i?* – îl întreabă Scarlett, urmărită de obsesia ei pînă în ultima clipă.

— *Era singurul vis pe care realitatea nu mi l-a destrămat.*

Profund ulcerată, uitînd de situație, ea izbucnește:

— *Numai la vise te gîndești. N-ai pic de simț practic. De-ai ști prin ce-am trecut. Trebuia să-mi spui, cu ani în urmă, că pe ea o iubești. Dar a trebuit să moară ca să aflu că pentru tine sînt doar ceea ce e Belle pentru Rhett. Am iubit tot timpul ceva ce nici nu exista cu*

adevărat. Dar nu-mi pasă – își revine în sfîrșit. *Nu mai are nici o importanță. Ashley, iartă-mă! Vezi să nu te surprindă plîngînd* – încheie, fiindcă, asemenea unui mesager al inevitabilului, dr. Meade îl convoacă și pe Ashley lîngă muribundă.

Și abia atunci își dă seama Scarlett că Rhett nu mai e lîngă ea. Aleargă bezmetică în strada înecată în ceață, și-l strigă fără răspuns, deschide ușa, urcă scara care duce spre salon unde îl găsește pe o canapea. E Rhett, seducătorul dintotdeauna, deși cu chipul imobilizat de tristețe... Ceea ce nu izbutește să redea Gable, și cred că nici Fleming n-a gîndit-o, este evoluția personajului, îmbătrînirea pe care scriitoarea i-o descrie atît de expresiv... *Cum stătea în scaun, haina îi făcea cute dezordonate în jurul mijlocului îngroșat, toate liniile arătînd ruina unui trup odinioară frumos și sănătos, ca și vulgaritatea unei fețe altădată viguroase. Băutura și depravarea lăsaseră urme pe profilul acela pur, ca de medalie.*

Nici o urmă de depravare în imagine, doar profilul de medalie care le înnebunește pe spectatoare.

— *Melanie?* – o întreabă îngrijorat fotogenicul „depravat".

Ea aprobă mut, deși decesul nu fusese anunțat pînă în momentul în care a părăsit locuința acesteia.

— *A fost singura ființă bună pe care am cunoscut-o, o adevărată doamnă. Iată că a murit, îți convine, nu?*

— *Cum poți vorbi așa? Știi doar cît țineam la ea.*

— *Bine că măcar la urmă ai reușit s-o apreciezi.*

— *Se gîndea la toți, numai la ea nu, și ultimile ei cuvinte au fost despre tine.*

— *Ce-a spus?*

— *„Fii bună cu căpitanul Butler. Te iubește atît de mult."*

Rhett s-a ridicat, vădit impresionat.

— *A mai spus ceva?*

— *M-a rugat să am grijă de Ashley* – recunoaște vinovată.

— *E plăcut să ai și consimțămîntul soției.*

Rhett și-a debitat răutatea din colțul îndepărtat al camerei și abia acum a observat Scarlett că își face bagajele.

— *Ce faci?*

— *Nimic altceva decît că te părăsesc, draga mea. Divorțăm și visele tale cu Ashley vor prinde viață.*

— *Greșești!* – face, alarmată, Scarlett. *Nu vreau să divorțez. Cînd mi-am dat seama, am alergat spre tine. Nu. Nu. Să nu pleci!*

— *Să dăm un pic de demnitate despărțirii noastre* – opinează el.

— *Rhett, ani în șir te-am iubit fără să-mi dau seama. Te rog, crede-mă!* – îl imploră cu ochii în lacrimi.

— *Te cred. Dar ce faci cu Ashley?*

— *Nu l-am iubit niciodată cu adevărat.*

Mărturisire pe care el o amendează cu ironie:

— *Atunci te-ai prefăcut destul de bine. Cînd m-am întors de la Londra am încercat...*

— *Mi-a părut atît de bine că te-ai întors.*

— *Dar bolnavă fiind, nu m-ai chemat la tine.*

— *Crezusem că nu vrei să mă vezi.*

Continuînd să-și facă bagajul, el o privește pătrunzător:

— *S-ar putea ca la mijloc să fi fost o neînțelegere. Cu Bonnie alături am fi putut fi fericiți, în ea te vedeam pe tine, din nou fetiță mică. Îți semăna atît! Puteam s-o răsfăț...*

Pînă acum îi vorbise cu tandrețe, dar revenit la realitate a dat neîndurător, sentința:

— *Dar ea s-a dus și a luat totul cu ea.*

Uitînd de orice demnitate, Scarlett l-a înșfăcat de braț:

— *Îmi pare atît de rău.*

— *Te comporți ca un copil* – clatină Rhett capul. *Crezi că dacă spui „îmi pare rău!" ștergi și greșelile trecutului?*

I-a întins, ca în atîtea alte rînduri, o batistă:

— *Niciodată nu le ai la tine.*

Și după acest gest protector, pornește să coboare treptele, cu valiza în mînă.

— *Unde te duci?* – îl întreabă deznădăjduită.

— *Acasă, la Charleston.*

— *Te implor, ia-mă cu tine!*

— *Nu. M-am săturat. Vreau o viață calmă și plăcută, înțelegi?* – încearcă să pună capăt acestui penibil moment al adevărului.

— *Dar te iubesc!* – suspină Scarlett.

— *Ghinionul tău!* – tranșează el situația și coboară hotărît scara în capul căreia o lasă pe ea plîngînd.

— *Rhett* – aleargă Scarlett după el, aruncînd ultimul ei argument: *Ce-am să mă fac singură, dacă pleci?*

Întrebarea l-a pironit pe căpitanul Butler în pragul ușii. Acolo s-a oprit și i-a răspuns spontan:

— *Frankly my Dear, I don't give a Damn!...*

Am redat-o în original, fiindcă *I don't give a Damn* e o expresie intraductibilă. Mai pe românește ar fi *„Mă doare-n cot!"* sau, mai decent *„al naibii să fiu dacă-mi pasă"*. Cert este că replica originală a Margaretei Mitchell i-a dat dureri de cap lui David O. Selznick cum se vede dintr-o scrisoare datată la 20 septembrie 1939 către Kay Brown, dar neexpediată fiindcă, probabil, s-a răzgîndit.

> Te rog, spune-i drei Mitchell că finalul mă tracasează teribil, fiindcă mi-a fost imposibil să introduc în scenariu, sau să sugerez măcar, ideea că Scarlett l-ar putea recuceri pe Rhett, așa cum lasă cartea să se înțeleagă. Am încercat în două-trei

moduri, chiar am filmat ceva în acest sens, după reîntoarcerea la Tara, dar nu mergea şi pace. În cele din urmă am imaginat un final care a fost zgomotos contestat cînd i-am dat citire, care vă va părea şi dvs ca şi drei Mitchell, o aberaţie dar care, credeţi-mă, a funcţionat de minune. Am avut totdeauna impresia că întregul film conduce la fraza lui Rhett: Cinstit vorbind, draga mea, al naibii să fiu dacă-mi pasă!

Fie vorba în treacăt, una dintre marile decepţii este că Breen (un temut cenzor al comisiei Hays care-i avertizase pe patronii studiourilor: *„Vom fi atenţi la scene şi dialoguri jignitoare şi nu le vom îngădui prezentarea!"* n.r.) *a interzis pronunţarea unei asemenea expresii şi, spre marele meu dezgust pe care vi-l puteţi imagina, Rhett zice acum, în loc de* „al naibii să fiu dacă-mi pasă" *doar un incolor* „Nu-mi pasă!".

O lună mai tîrziu, la 12 octombrie 1939 încă mai era obsedat de replica finală a lui Rhett la riposta pateticei întrebări a lui Scarlett: *„Şi eu ce să mă fac?"*. Selznick ţinea la această bădărănie şi-l întreba pe preşedintele Consiliului de Administraţie, John Whitney, dacă poate conta pe el într-o încercare de a rezista cenzurii, cu atît mai mult cu cît Oxford Dictionary considera sintagma „al naibii" ca o expresie familiară şi nu ca o înjurătură oarecare. A turnat două versiuni paralele ale scenei, una în care Gable răspundea cu inocentul *Nu-mi pasă!* şi o a doua în care zicea, din topor, *„Să fiu al naibii dacă-mi pasă..."*, marcînd locul în montaj unde putea fi introdusă dacă cenzura ar fi cedat. I s-a adresat şi lui Hays personal cu rugămintea de a reexamina decizia comisiei:

Dragă dle Hays, folosită în acest context expresia nu e injurioasă. Cea mai neagră acuzaţie care i se poate aduce e vulgaritatea. De altfel chiar aşa e descrisă şi în Dicţionarul Oxford.

Îndărătnicia i-a fost răsplătită: a cîştigat. Replica a rămas în film aşa cum a dorit-o David O. Selznick.

Concertul vocilor spectrale...

— *Al naibii să fiu dacă-mi pasă!* zice Rhett, şi se pierde în negura de afară, ca într-un trecut devenit intangibil. Iar Scarlett, rămasă în uşă, se lamentează într-unul din aparté-urile cu care au pedepsit-o, mereu, realizatorii.

— *Nu-l pot lăsa să plece. Trebuie să-l aduc înapoi. Dar cum? Nu mă pot gîndi acum. Aş înnebuni. O să mă gîndesc mîine!* – recurge ea la vicleşugul obişnuit cu care îşi alungă gîndurile negre...

Replica şi reacţia, în spiritul personajului, din finalul care aparţine Margaretei Mitchell, este însă amendată printr-o nouă contribuţie a ecranizatorilor:

— *Dar acum trebuie să mă gîndesc. Oare ce-aş putea face? Oare ce are importanţă?* – întreabă Scarlett retoric, fiindcă şi aude răspunsurile.

— *Vrei să spui că Tara n-are importanţă pentru tine!* – răsună în urechea spectatorului vocea spectrală a lui Gerald. *Pămîntul e singurul lucru din lume care dăinuie.*

Şi apoi vine la rînd Ashley:

— *Mai mult decît pe mine, iubeşti Tara...*

Tara! – descoperă Scarlett. *Acasă. Acolo mă voi gîndi cum să-l aduc înapoi* – decide ea ridicînd capul pe valurile principalei teme melodice a lui Max Steiner şi rostind replica intrată în antologie: *„After all, tommorow is another Day!"* (*La urma urmelor şi mîine e o zi...*).

Cum suna finalul lui Margaret Mitchell?

Gîndindu-se la Tara, simți parcă o mînă răcoroasă care-i mîngîia inima. Vedea casa albă și strălucitoare urîndu-i bun venit, toamna, printre frunzele ruginite ale copacilor, auzea liniștea amurgului de țară coborînd asupră-i ca o binecuvîntare [...] Stătu o clipă amintindu-și de toate amănuntele: aleea de cedri întunecoși, tufișurile de iasomie de un verde strident pe fundalul zidurilor albe ca și perdelele albe fluturînde...

Constatăm că literata scrie, parcă, în imagini filmice, eroina ei vede cinematografic, în vreme ce Selznick (cine altul?) o filmează tolănită pe trepte pe Scarlett, ascultînd tot felul de voci spectrale. Ciudat pentru o transpunere! Temîndu-se, probabil, de reacția defavorabilă a scriitoarei în fața libertăților cu care tratase finalul cărții, Selznick i s-a adresat printr-o scrisoare expediată – de formă – colaboratoarei sale, Katharina Brown:

> Am avut impresia că, în căutarea finalului satisfăcător, singura soluție este să pun și mai apăsat accentul pe Tara decît o făcuse d-ra Mitchell. Deci finalul a rămas următorul (și vă rog și pe d-ra Mitchell, și pe d-ta, să nu judecați secvența înainte de a o vedea în film, pentru că pe hîrtie vă va părea la fel de proastă ca și celor cu care am experimentat pînă acum):
> Înainte ca Rhett s-o părăsească pe Scarlett, ea se întoarce din ușă și-i spune printre suspine: „Nu pot să-l las să plece. Nu pot. Trebuie să mai existe un mod de a-l reține. Oh, nici nu pot să mă gîndesc la asta în acest moment. Am să înnebunesc... Mai bine mă voi gîndi mîine." Continuînd să plîngă, se prăbușește pe trepte gemînd cu capul pe brațe: „Dar trebuie să mă gîndesc. Ce-i de făcut?" și, dintr-o dată, auzim vocea spectrală a lui Gerald care spune: „Vrei să zici, Katie Scarlett O'Hara, că Tara nu mai înseamnă nimic pentru tine? Dar pămîntul e singurul lucru cu adevărat important, singurul care durează". Apoi vocea spectrală a lui Ashley: *Ceva pe care tu îl*

preferi mai mult decît pe mine, deși nu ești conștientă, Tara. Apoi vocea spectrală a lui Rhett: *De acolo vine forța ta, din pămîntul roșu al Tarei.* Apoi, fragmente din aceste intervenții sînt repetate, pe rînd, într-un tempo și cu un volum sporit, ultima frază a fiecăreia într-un ritm marcat mai amplu. Și, în final, vocea fiecăruia dintre cei trei bărbați rostește, la rîndul ei: *Tara!*
În acest timp, Scarlett și-a depășit disperarea, ridică lent capul înțelegînd că i-a rămas Tara. Cu capul ridicat, în timp ce camera se apropie de ea pentru un grosplan, ea rostește: *La mine, la Tara! În definitiv, și mîine va mai fi o zi...* Fondu enchaîné pe silueta lui Scarlett, pe fundalul Tarei chiar în locul în care am văzut-o alături de Gerald, cu ani în urmă, cînd îi vorbea de pămînt. Camera se retrage, exact cum o făcuse pe Gerald și Scarlett, pentru a termina, în plan general, pe genericul

SFÎRȘIT

Mai aveam în rezervă niște idei de final, și l-am experimentat pe acesta cu teamă, dar spre surprinderea și încîntarea mea, nici un singur răspuns al spectatorilor avanpremierei nu l-a criticat, și el dădea filmului un formidabil impuls acolo unde, altfel, am fi putut încheia deprimant. Chiar dacă nu e sută la sută fidel conținutului cărții, are calitatea fidelității față de spiritul ei.

După cum vedem, Selznick evocă aici reacția unui prim lot de spectatori pe care, la o avanpremieră, ar fi fost experimentat filmul. Preview-ul, cum este denumit, în limbajul profesional, acest procedeu de investigare a unui segment din public a avut loc la 9 septembrie 1939. Selznick, soția lui și Whitney au pornit de la studio, în după-amiaza caniculară, cu 54 de cutii conținînd filmul care le ardeau palmele. Au coborît la cinematograful *Fox* din Los Angeles. Era într-o sîmbătă și pe afișul sălii fusese programat *Beau Geste*, mare succes al vremii, ceea ce le dădea garanția unui public numeros.

Un participant la eveniment își amintea peste decenii:

Mă dusesem la cinema cu mama, fiindcă pe căldura aceea, sala *Fox* garanta aer condiționat. Venisem pentru *Beau Geste*, dar în timpul completării cineva a urcat pe estradă pentru un anunț special. S-au aprins luminile și insul ne-a avertizat că vom vedea alt film, un film mare. „Nu vă pot destăinui titlul acestuia, doar că spectacolul va fi destul de lung. Cine vrea să plece, s-o facă acum. Apoi ușile vor rămîne închise. Producătorii vor ca dvs. să fiți primii care să judece filmul, nu presa, nici critica."

Și, din nou, s-a stins lumina. Genericul n-avea însă formă finală, chiar și muzica nu fusese încă înregistrată. Peste banda de dialoguri fusese, pur și simplu, suprapusă banda muzicală a unui alt film recent produs de Selznick, *Prizonierul din Zenda*. Dar asta nu mai conta! Cum nici cînd pe ecran a apărut primul generic: *„Acest cinema a fost ales pentru avan-premiera celui mai așteptat film din istorie"* – caracterul manipulator al pregătirii publicului n-a mai șocat pe nimeni. Inscripția *David O. Selznick prezintă versiunea filmului lui Margaretei Mitchell* a produs o rumoare nemaiauzită, iar cînd pe ecran a mai apărut și titlul *Pe aripile vîntului* delirul a devenit general, pur și simplu spectatorii țipau în picioare. Alături de ei, împărtășeau emoția și cineaștii. Irene Selznick a izbucnit în plîns, soțul ei tremura lîngă ea, cînd la finele filmului s-a lăsat o liniște mormîntală. Publicul părea uluit. Pe formularele înapoiate s-au putut citi aprecieri ca: „CEL MAI MARE FILM REALIZAT VREODATĂ!" sau „CEL MAI MARE FILM DUPĂ *NAȘTEREA UNEI NAȚIUNI*". Răspunzînd întrebării dacă nu cumva pelicula e prea lungă, spectatorii erau

de părere că „ORICÎT DE LUNG, UN FILM BUN MERITĂ SĂ FIE VĂZUT", „DACĂ E LUNG, SUPRIMAȚI COMPLETAREA", „VIZIONAREA ACESTUI FILM AR TREBUI SĂ FIE OBLIGATORIE".

Doar copilul de atunci, martor la avanpremiera inopinată a filmului zice că, după cele cinci ore de proiecție, ar fi întrebat-o pe maică-sa care-l adusese să vadă filmul dorit:

— *Acum o să ne dea și* Beau Geste*?*

Bătălia genericului...

După ultimul tur de manivelă, Selznick și-a oferit o agapă de adio, ocazie de a da de băut cîte ceva și mai ales de a le permite fotoreporterilor să lucreze după voia inimii. Numai Vivien știa că, deși sărbătorea „ultimul tur", în aceeași seara, era din nou convocată sub proiectoare. Avea să încerce o nouă versiune a primei scene a filmului. Era a cincea la număr! Și pînă la gala de lansare mai rămăsese doar o lună...

Tocmai în acest timp al încordării decisive, le-a parvenit o veste îndoliată: Sidney Howard – autorul „oficial" al scenariului – sfîrșise accidentat mortal la ferma sa. N-aveau timp să-l plîngă. Ultimul cadru de filmat, înainte de a expedia montajul la laborator, rămăsese textul istoric introductiv, pe care Selznick i-l comandase lui Ben Hecht la 25 septembrie 1939. El suna astfel:

> A fost odată un tărîm al sărăciei și al plantațiilor de bumbac denumit Sudul de odinioară. Aici, și-a făcut ultima plecăciune acea lume grațioasă (pretty), aici s-a petrecut ultima scenă cu

doamne şi cavaleri, cu stăpîni şi sclavi. Doar cărţile mai amintesc de ea, fiindcă acum nu mai există decît în vise. A fost o civilizaţie dusă... pe aripile vîntului...

Cele 125 de zile de nebunie generală ale filmării luaseră sfîrşit, dar David O. Selznick îşi continua existenţa demenţială. Trăindu-şi propria prăbuşire nervoasă, dar îndopîndu-se cu benzedrină supraveghea producţia, alegea dublele cărora le găsea numai defecte şi începuse să-i piseze pe cei de la *MGM* asupra condiţiilor lansării filmului. Paralel cu aceste obligaţii avea de supravegheat ultimele filmări la *Intermezzo* şi se pregătea pentru *Rebecca.* Era teribil de dezorganizat, mereu pradă încurcăturilor în planificare, dar neacceptînd să cedeze ceva din controlul studioului.

Operaţiunea de montaj, începută paralel cu filmările, era acum în toiul ei.

„Montasem tot timpul turnării" – a relatat ulterior James E. Newcom –, „aşa încît cam la zece zile după terminarea turnărilor puteam proiecta întreg filmul. Lucram zilnic cam cîte 23 de ore. Dar îmi amintesc şi de o şedinţă de montaj care a durat 50 de ore la care au mai rezistat, treji, doar Selznick şi Howard Kern. Era o demenţă! M-am dus la doctor epuizat. *Măi, omule, eşti mort!* – mi-a spus medicul. L-a chemat pe David la telefon şi l-a făcut cu ou şi cu oţet. Aveam de văzut 16 km de material, la care se adăugau filmările combinate. Mi se cerea să ştiu unde-s fragmentele de film, fără să am pe hîrtie vreun decupaj, o ordine a succesiunii secvenţelor fiindcă nu existase o variantă finală a scenariului. Alternativele succesiunii secvenţelor erau doar în mintea lui Selznick."

Acesta domina, în sfîrşit, totul în cabina de montaj. Nu mai avea pe cap nici scenarist, nici regizor, putea să opteze

după placul inimii. După opinia patronului, una dintre vedetele filmului trebuia să fie muzica. Regreta ca n-a comandat-o mai din vreme. Era nevoie de o partitură lungă de trei ore. Cum Max Steiner tocmai scrisese muzica la *Jezebel* era foarte familiarizat în temele melodice ale Sudului. Selznick îi solicita, la 9 octombrie 1939, să dea prioritate muzicii bazate pe acorduri, cîntece și compoziții originale din perioada „acestei civilizații" în detrimentul uneia integral originală.

Trebuia deci remaniată comanda inițială în așa fel încît în loc de 2-3 ore de muzică originală să fie mai puțină, dar bazată pe marea muzică mondială și în special cea din Sud. Într-un alt bilețel, producătorul revenea, în ziua următoare, cu pretenția nemaiauzită ca o orchestră întreagă să-i cînte fiecare temă din partitura filmului cît mai curînd posibil, înainte de a o înregistra, în așa fel încît audiția „să fie eficientă", adică să-și poată impune observațiile asupra portativului.

Compozitorul i-a dat emoții lui Selznick pînă în ultima clipă. Cum în noiembrie 1939 Steiner încă nu era sigur că ar putea respecta termenul, Boss-ul a concis:

Trebuie să-l constrîngem să lucreze! Cum? Simplu. Să fie răspîndit zvonul că Herbert Stothart, autorul muzicii la Viva Villa *și* David Copperfield, *a primit și el o comandă pentru* Pe aripile vîntului *la care lucrează de zor.* La o recepție, Stothart, care băuse un pahar prea mult, a început să se laude că muzica o va scrie el și zece minute mai tîrziu Max Steiner, roșu de furie, era la lucru. *Mîine* – nota fericit Selznick, la 17 noiembrie – *mai mult de jumătate din orchestrația filmului va fi terminată. S-ar părea că ne vom descurca fără Stothart. Orchestrarea îmi pare din ce în ce mai reușită* – îi scrie și lui Steiner, la 17 noiembrie, dar ar mai

vrea o umbră de muzică sentimentală în ultimele trei bobine, iar Steiner i-o fabrică, nu se tocmește. Știe să le comande precis pînă și compozitorilor, ceea ce dorește: *Vreau o uvertură înaintea celei de-a doua părți, care ar putea să înceapă prin tema Tarei, și să devină amenințătoare către sfîrșit.*

La începutul lui octombrie, Selznick se preocupa de afiș și generic. Directorul publicității de la *Metro*, Howard Dietz ținea neapărat să-l plaseze pe Gable separat de ceilalți protagoniști. *Găsesc asta stupid. Actorul cel mai inteligent al profesiei, Bing Crosby, a insistat toată cariera sa de vedetă să aibă o co-vedetă pe generic, chiar dacă aceasta ar fi avut un rol neînsemnat, anume ca în caz de eșec, blamul să nu cadă doar asupră-i.*

Dar exista contractul și, cum observă Selznick însuși, nu conta ce gîndește el. Din acest punct de vedere, tot ce trebuia făcut pentru Gable trebuia repetat pentru Leigh și Leslie Howard. Warnerii, de la care o „cumpăraseră" pe Olivia, n-ar fi acceptat nici ei un loc minor pentru vedeta lor. Ceea ce trebuia decis era dacă numele celor patru vedete trebuiau dispuse înainte sau după titlul filmului și care să fie mărimea caracterelor acestora. Pînă la urmă s-a ajuns la o înțelegere: cele patru staruri au apărut după titlu, cu caractere de două ori mai mici decît ale acestuia. Totuși, ironiza Selznick, dacă *MGM* socotește că Gable e mai atractiv decît titlul romanului ecranizat, el e gata să-l dispună și înaintea titlului. În definitiv, ce era de vînzare, *Pe aripile vîntului* sau Clark Gable?

Înainte de toate se cuvenea să fie vîndut numele lui Selznick. Filmul avea să fie deschis de inscripția *Selznick International în colaborare cu MGM prezintă romanul Margaretei Mitchell PE ARIPILE VÎNTULUI.* Iar după numele celor patru staruri care succedau titlul, urma un nou carton

orgolios: *O producție David O. Selznick*, înaintea regizorului, ca un fel de al cincilea protagonist.

Problema realizatorului era de altfel cea mai încîlcită. Selznick susține că l-ar fi chestionat pe Victor Fleming dacă ar fi avut ceva împotriva unui generic pe care să figureze toți regizorii ce colaboraseră la film. George Cukor muncise doi ani la pregătire, supervizase, alături de producătorul însuși, decorurile, costumele, contribuise la dramatica dezbatere asupra casting-ului și, practic, toate secvențele pe care apucase să le toarne, erau în film. Dar Sam Wood, care răspunsese prompt și amabil chemării pe platou cînd Fleming se îmbolnăvise? Cel puțin trei bobine din film i se datoraseră lui, secvențe dintre cele mai importante. Fleming nu s-ar fi împotrivit semnării unei regii colective, dar nu-i vedea necesitatea. Tiranicul său patron n-a avut altceva de făcut decît să se supună, cel puțin așa susținea Selznick...

Totuși, locul realizatorului pe generic i-a creat adevărate necazuri, cum avea să se convingă din nou în ianuarie 1940, cînd regizorul Frank Capra, pe atunci președinte al *Ghildei Realizatorilor de Filme*, l-a chemat la ordine protestînd împotriva faptului că munca regizorilor nu se bucură de recunoaștere pe genericul filmului. Profitînd de faptul că protestul îl avea în vedere doar pe Sam Wood, Selznick riposta atrăgînd atenția că aceeași problemă se ridica și în ceea ce-i privea pe operatorii din echipa secundă, care turnaseră cîteva planuri de o frumusețe nemaivăzută pînă atunci pe ecran. Ben Hecht și Oliver Garrett aveau și ei contribuții la scenariu fără a fi citați, iar Bill Menzies petrecuse și el un an pentru a calcula locul optim al camerei, modalitățile de iluminare, imaginînd efecte superbe. Pe scurt, exista o întreagă legiune de colaboratori de primă mînă dați uitării. „Dacă dvs și

colegii sînteți atît de îngrijorați de locul rezervat pe generic realizatorului, de ce nu v-a venit ideea că, în același spirit, v-ați fi putut ocupa și de Cukor, Wood și Menzies?"

În apărarea sa Selznick îl citează pe Fleming care declarase: *David* (O. Selznick) *nu numai că a produs filmul, dar i-a scris scenariul și pe jumătate l-a realizat el însuși.* Selznick acceptă viteaz răspunderea, merit pe care nu i l-ar diminua decît reproșurile pe care le-ar primi dacă filmul ar decepționa. El însuși denumește – și absolut pe drept – Pe aripile vîntului *un film confecționat de producătorul său.* Excelentă definiție, pe care istoricii de film ar fi trebuit s-o rețină. A stabilit și controlat scenariul, interpretarea, decorul, proiectele de culoare, echipa, și – mai atrăgea atenția, cu totul corect, Selznick – *pregătirile de a filma o operă de asemenea amploare le-am făcut cu mult înainte de a apărea pe platou Victor Fleming, Victor însuși mi-a spus adesea:* „E filmul tău, David. Voi face exact ce-ai să-mi spui și sper ca totul să iasă bine".

Și, după această demonstrație la obiect, producătorul începe să se răfuiască, în general, cu înfumurarea realizatorilor:

Ceea ce vă displace este mai curînd meritul crescînd acordat de la o vreme producătorului, decît ceea ce i s-a întîmplat lui Vic Fleming. Dar – spune Selznick – *cred că în meseria noastră sînt nu numai mulți producători care și-au atribuit meritul regizorului, dar și unii regizori care-și atribuie pe cele ale muncii producătorului.*

Selznick n-are nici o intenție să bagatelizeze meritele lui Fleming. *Îl consider strălucit cu atît mai mult cu cît nu cunoștea întreaga poveste și n-a avut timp să parcurgă romanul, cu cît a fost nevoit să înfrunte actori care nu-l doriseră și pe care, din această cauză, trebuia să-i calmez de dimineața pînă seara, strălucit și fiindcă, deși suferind, își asumase responsabilitatea filmului. Dar n-a fost el singurul* – concludea demiurgul proiectului.

Revanșa întîrziată a Atlantei

In august 1939 au început vizionările copiei de lucru. Cele cinci ore ale proiecției i-au îngrozit pe partenerii de afaceri ai lui Selznick. Acesta îi calma fluturîndu-le sub nas perspectiva unui profit de cel puțin 10 milioane. Dar fi-va oare publicul prezent la o întîlnire atît de extenuantă? – se întrebau ei. Nicholas Schenk, președintele *MGM* care a văzut filmul într-o versiune de 4 ore și 17 minute, redusă cu trei sferturi de oră în raport cu prima, cerea totuși să nu se mai facă tăieturi decît sub raportul calității. Dar Selznick încă îl mai ajustează pînă la 3 ore 40 de minute, durată care a rămas definitivă

La urma urmelor – declară el și iar nu greșește – *am impresia că lungimea filmului adaugă o valoare suplimentară spectacolului, exact la fel cum și lungimea cărții a fost, după părerea editorilor, unul din factorii succesului ei fabulos. Publicul va găsi aceeași plăcere să vadă un singur film bun în locul a doua mediocre.*

Foarte interesantă, ca mentalitate în avans, este și scrisoarea pe care Selznick i-o expediază la 6 decembrie lui William S. Paley, președintele casei de discuri **Columbia**.

> Mi-a venit ideea că societatea dvs ar putea scoate unul sau două discuri cu partitura muzicală din *Pe aripile*... știu că în circumstanțe obișnuite nu se poate spera să se vîndă discuri cu muzică din filme, dar cum tot ce este legat de acest film a devenit obiectul unei atenții atît de neobișnuite, momentul acesta ar putea fi excepția. Este, prin regulamentele sindicale, ceva care ne-ar putea împiedica să vindem discuri cu banda de sunet a filmului? Fiindcă, dacă nu există, atunci discul s-ar putea face cu foarte puțini bani.

Paley, managerul casei de discuri, n-a vrut să rişte „puţinii bani" la care se referise Selznick. Banda muzicală din *Pe aripile vîntului* a fost editată abia în 1954 şi a adus un profit frumos. E important de remarcat cu cîtă perspicacitate evaluase Selznick comerţul cu „tot ce este legat de film", comerţ care avea să ia avînt, în stil mare, întrecînd chiar profiturile aduse de numeroase dintre producţiile în cauză, abia în anii '80.

Premiera mondială, programată la Atlanta, fusese împinsă pînă spre 15 decembrie '39. Kern a trebuit să-i smulgă filmul din mîini lui Selznick ca să-l arunce în laborator pentru etalonare. Numai aşa la 10 decembrie 1939 David O. Selznick i-a putut telegrafia, triumfător, lui Kay Brown: *Tocmai am terminat* Aripile. *Să fie cu noroc!*. Atlanta, oraş sărac, provincial, i-a întîmpinat emoţionată de cinstea care-i fusese hărăzită. Cel mai mare film al Americii dădea Sudului şi Atlantei mîndria de a redeveni centrul atenţiei întregii ţări. Toate Scarlettele locului se luptau să fie demne de eveniment. Echipa, venită pe calea aerului, a pogorît din două avioane. Selznick, Vivien şi Olivia au coborît din prima navă. Producătorul s-a fotografiat, mîndru, între cele două fermecătoare actriţe. Din a doua, şi mai încărcată, au coborît Gable cu soţia sa, Carole Lombard. Starurile au fost purtate în limuzine decapotabile, pe străzile devenite furnicar de lume. Oamenii dansau pe trotuare, cerul era plin de baloane. Curioşii veniseră din localităţi îndepărtate, nu numai din Atlanta. Un ziar local era consacrat, de la prima pînă la ultima pagină, numai *Aripilor*. Alt eveniment demn de a fi înregistrat nu mai existase în ziua aceea, deşi războiul mondial devasta deja Europa.

Au fost trei zile de neîntreruptă sărbătoare. La adunarea populară primarul oraşului a dat, emoţionat, cuvîntul „celui

care a fost de la început şi va rămîne pentru totdeauna căpitanul Butler, d-lui Clark Gable" care a răspuns generos: „Vă mulţumesc. Venind încoace am aflat de la primarul dvs că populaţia Atlantei este de 300 mii locuitori. Nu vreau să-l contrazic, dar eu am numărat, pe drum, trei milioane". Iar Vivien, mica englezoaică, a rostit şi ea o frază flatantă, furînd cu ochiul o fiţuică disimulată în buchetul de flori: „Mă simt de parcă m-aş fi întors, în sfîrşit, acasă!". Sudul şi-a aclamat, în delir, eroina. „Dacă toată viaţa nu voi mai trăi ceva mai pasional, n-o să-mi pară rău, fiindcă am apucat această zi!" – comenta filosofic Ann Rutherford, interpreta lui Caren. Iar cealaltă soră a lui Scarlett, Suellen, însufleţită de Evelyn Keyes, unica fiică a Atlantei acceptată în distribuţie, a suspinat: „Sînteţi minunaţi şi sînt mîndră de oraşul meu!". Cînd i-a venit rîndul la microfon, gîtuit de emoţie, Selznick n-a putut decît să rostească: „Am ajuns la Atlanta cu umilinţă şi emoţie şi vă rămînem recunoscători. Sperăm că acest oraş şi toate oraşele să fie mulţumite".

Punctul culminant al festivităţilor a fost balul cu defilări alegorice în costume de epocă. Degeaba credea Selznick că e filmul lui. Cei din Atlanta erau convinşi că al lor era. La premieră printre cei 2.000 de invitaţi de onoare erau de faţă, ca nişte adevăraţi protagonişti, supravieţuitorii confederaţi, glorioşii înfrînţi. A fost ridicată pe braţe şi Margaret Mitchell. „Este o foarte fericită şi emoţionantă clipă. Vreau să mulţumesc locuitorilor Atlantei care au fost atît de buni cu mine şi cu biata mea Scarlett" – a spus ea, cu modestie.

Prin valul telegramelor sosite, una l-a mişcat mai profund pe Selznick: cea de la Cukor, care fără pică, i-a scris: „Nu ştiu cum trebuie să fiu: melancolic, generos sau comic, dar îţi trimit întreaga mea dragoste". Apoi, în programul sărbătoririi a

urmat proiecția. Emoționat, Selznick ceruse ca un reprezentant al direcției cinematografului să fie postat lîngă el la premieră, pentru ca să se poată regla imediat orice eventuală disfuncție tehnică, în sunet sau iluminare. „Să fiu eu la extremitatea rîndului și el în fața mea..." – precizase. Sau solicita măcar un telefon de la care să poată comunica discret cu proiecționistul și directorul sălii. „Am ajuns aici după trei ani de muncă epuizantă. Dacă Atlanta ne aprobă opera, înseamnă că truda nu ne-a fost în deșert" – declarase public.

În timpul celor aproape patru ore de proiecție ale filmului, Irene Selznick a smiorcăit, iar David a frisonat din nou. La pauză s-a lăsat o tăcere deplină. Timp de un minut parcă nu s-a mai respirat, iar cînd lumea și-a mai revenit, publicul se mișca, parcă, în ralenti. „Toată lumea părea copleșită de extraordinara experiență. Parcă nu mai văzuse film pînă atunci" – a scris un memorialist.

Scriitoarea a luat din nou cuvîntul: „Proiecția mi-a stîrnit emoții. A fost copleșitor și nu numai batista mea e udă. Vreau să mă refer un pic la glumele lansate pe seama ezitărilor domnului Selznick: pentru Scarlett, o așteaptă să mai crească pe Shirley Temple. Mă înclin acum în fața curajului și deciziei sale. A păstrat multă vreme tăcerea pînă ce a găsit distribuția ideală. Cred că acum veți fi ca și mine de acord: distribuția e perfectă". A urmat premiera de la Hollywood unde proiectoarele instalate la intrările cîtorva mari cinematografe măturau cerul de parcă publicitatea ar fi fost destinată și arhanghelilor. În seara aceea, după ce s-au stins ovațiile finalului de spectacol, Selznick a invitat crema Hollywoodului într-un local din inima cetății, lîngă celebrul Sunset Boulevard. Unul dintre fericiții participanți la petrecere a fost compatriotul nostru Jean Negulescu care evocă momentul într-o pagină din „Memoriile" sale:

Eram cavalerul Oliviei de Havilland. În aer plutea o atmosferă de euforie. Membrii echipei trăiau sentimentul miraculos al reușitei totale, al succesului zdrobitor și victoriei depline. De fapt întreaga breaslă împărtășea surescitarea celor ce izbutiseră *Pe aripile vîntului*!

David a luat-o la dans pe Olivia. Rămas singur, am invitat-o la rîndul meu pe Vivien Leigh. În ring domnea însă o completă nebunie. Mereu apărea cîte cineva s-o felicite pe Vivien, iar flashurile fotografilor o mitraliau fără cruțare. Într-o clipă de răgaz, i-am spus:

— *Ce minunat trebuie să fie pentru tine, acum că ai făcut din vis realitate!*

— *E adevărat* – a încuviințat ea, păstrînd pe chip o expresie de melancolie.

— *Atunci, de unde tristețea asta?* – am întrebat-o uimit.

Vivien nu mi-a răspuns imediat. Am mai continuat să dansăm cîteva clipe pînă cînd s-o aud șoptind:

— *Ce m-ar mai putea aștepta, după Scarlett?*"[27]

Probabil că Vivien Leigh nu era singura care nutrea asemenea angoase. Dar, încă năuciți de amploarea succesului, s-au lăsat cu toții pradă vîrtejului sărbătoririi care s-a ținut lanț toată iarna lui 1939, pînă la ultima mare petrecere, Noaptea Oscarurilor din 1940. Cînd Walter Wanger, președintele Academiei, a început să distribuie, solemn, distincțiile, mai toate erau pentru *Pe aripile vîntului*: lui Cameron Menzies pentru culoare, Kern și Newcom pentru montaj, Haller și Rennahan pentru imagine color, Lyle Wheeler pentru scenografie. „Luăm parte la un bal în beneficiul lui David Selznick" – remarca persiflant un reporter. Cel care a anunțat Oscarul adaptării cinematografice a fost Sinclair Lewis, celebrul autor al lui *Babitt*. Laureatul era desigur Sidney Howard, dar premiul era postum. Mervyn leRoy i-a înmînat statueta

pentru regie lui Victor Fleming care – cu jenă justificată – a adăugat: „Nu pot accepta premiul fără a aminti echipa! Fără acești oameni, n-aș fi avut succes". Cu „modestie" îi ascundea în conceptul de „echipă" pe Cukor și pe Sam Wood. Mulțumind pentru premiul rolului secundar feminin, Hattie McDaniel, pe atunci primul laureat de culoare al Oscarului (vor mai trebui să treacă încă 24 de ani pînă ce un altul să-i fie acordat lui Sidney Poitier, în 1964) a spus cu tîlc. *Stimată Academie, stimați colegi, trăiesc una dintre cele mai fericite clipe din viața mea. Bunătatea voastră mă face să mă simt cu atît mai umilă* – a asigurat ea asistența, în cel mai bun spirit al Sudului și al personajului ei, pentru a adăuga însă imediat apoi: *Sper să fac cinste rasei mele și cinematografiei!*

Apoi a venit momentul mult așteptat de Vivien: statueta pe care o visa a primit-o din partea lui Spencer Tracy: *Iertați-mă că vorbele mele nu-mi pot exprima întreaga recunoștință! Daca i-aș aminti pe cei care s-au comportat generos cu mine, v-aș reține cu un pomelnic de nume lung cît* Pe aripile vîntului. *Dar dacă-mi veți permite, voi mulțumi cu această ocazie acelui om plin de energie, curaj și bunătate, producătorului David Selznick...*

În afara mulțumirilor Vivienei, David a mai beneficiat și el în aceeași seară, de alte două distincții: premiul Irving Thalberg și Oscarul celui mai bun film. Conținutul discursului său n-a ajuns la noi, dar trebuie să fi fost emoționant, pentru că Selznick știa să conceapă un spectacol. Discursul nu s-a păstrat, poate și fiindcă intenționa să-l rescrie, dar n-a mai avut timp.

Ceea ce mai rămînea de făcut era lansarea filmului. Selznick ațintase mereu spiritele, încă din timpul pregătirii producției, prin publicitatea indirectă care luase efectul unui bulgăre de zăpadă, crescînd cu anii, din propria-i inerție.

Așa încît, în momentul în care filmul a fost, în sfîrșit gata, un sondaj *Gallup* certifica că peste 56 milioane de americani erau nerăbdători să-l vadă. Publicitatea aproape că nici nu-l mai interesa, era convins că va continua să vină singură. „N-avem nevoie să mai combinăm nimic" – decidea la 25 august 1939. „Tot ce avem de făcut este să răspundem întrebărilor presei."

Cît despre critici, ei deveniseră campioni ai limbajului diplomatic și ambiguității... Temutul cronicar de la New York Times scria: *...și cînd a apărut pe ecran cuvîntul* Sfîrșit, *a fost dificil să ne revenim din șoc. Nu, nu fuseserăm decepționați! Ceea ce tocmai văzusem, corespundea aproape exact la ceea ce se sperase.*

Și ce anume se sperase altceva decît cel mai mare succes comercial din istoria filmului universal. Care pe Selznick nu l-a făcut pînă la urmă foarte fericit. Imediat după euforia triumfului, au venit grijile fiindcă din acel moment, tot ceea ce făcea era comparat cu *Pe aripile*... Pînă în 1944 a jucat și a pierdut prea des încît, în timpul războiului, pentru a profita de dobînzi atractive oferite de bănci a preferat să-și cedeze partea din film care-i aparținea în favoarea bunului său amic și protector Whitney care, la rîndul său, le-a pasat studioului *MGM*. Cei de la *Metro* nu se înșelaseră, ei vedeau departe. Numai în 1978, cînd a fost închiriat televiziunii pe o perioadă de 20 de ani pentru 20 milioane dolari, își scoseseră investiția cu vîrf și îndesat. La 40 de ani de la lansarea cărții, în 1976, filmul colectase 75 milioane de dolari în Statele Unite și 49 în străinătate, plasîndu-se ca cel mai mare succes financiar din istoria cinematografului. Era singurul film, cu excepția desenelor animate ale lui Walt Disney, care a fost redifuzat sistematic, din deceniu în deceniu, cu acribie și consecvență, ca un succes major oriunde în lume, iar în unele ocazii a salvat chiar studioul *MGM* de la faliment.

Dacă Selznick n-a mai beneficiat de extraordinarele profituri aduse de exploatarea postbelică a filmului, i-a rămas în schimb măcar amintirea extenuantului, dar vitalului an 1939! Mereu același visător entuziast și arogant, plin de idei și speranțe, îi cerea imposibilul Katharinei Brown în 7 octombrie 1941: s-o convingă pe Margaret Mitchell să scrie un nou roman sau măcar o nuvelă intitulată *Fiica lui Scarlett* pornind de la care s-ar fi putut monta o nouă adaptare cu Vivien în rolul titular. Era grăbit, prefera o nuvelă care s-ar fi putut scrie mai repede, avea și soluții. *Îmi dau seama că noi am ucis-o prematur pe Bonnie Blue și nu văd cum ar putea să mai fie din nou Scarlett însărcinată, dar în definitiv Scarlett rămîne Scarlett și trebuie să mai fi trecut bărbați prin viața ei, chiar după plecarea lui Rhett. Ar putea fi vorba în primul capitol al cărții și, respectiv, în prima secvență a filmului de un alt mariaj* – sugera el.

Drepturile de autor și posteritatea aventurii

Margaret Mitchell a refuzat categoric oferta, deși viitorul avea să dovedească din nou că Selznick vedea mai departe decît toată lumea.

După dispariția romancierei, în 1949, drepturile de autor ale bestseller-ului au revenit fratelui mai mare al Margaretei, Stephen. Prudent, acesta și-a dat seama că „găina cu ouăle de aur" va seca după anul 2000 cînd, conform legii, drepturile vor deveni inexorabil domeniu public. Singura soluție era cea sugerată pe vremuri de David O. Selznick: a continua aventurile personajelor inventate de sora sa. Nu neapărat într-o carte, măcar într-un film. În consecință, s-a grăbit să asocieze proiectului studiourile cinematografice *MGM* și

Universal care au încredințat producția unui tandem de faimoși profesioniști Richard D. Zanuck și David Brown. Aceștia, care tocmai triumfaseră cu două recorduri de public: *Cacealmaua* și *Fălci*, i-au propus „afacerea" scriitoarei britanice Anne Edwards. Biografă a lui Vivien Leigh, ea cunoștea pe dinafară saga lui Mitchell, dar nu era interesată de un simplu scenariu, declarîndu-se gata să scrie nu o continuare a filmului, ci a romanului. După o ezitare, producătorii și-au asumat riscurile, cu condiția ca romanul să iasă după lansarea filmului pe care-l va inspira. Dar doi ani mai tîrziu, *MGM*, constrînsă să vîndă drepturile la *Pe aripile vîntului* companiei CBS, în schimbul a 35 providențiale milioane de dolari, provoca nulitatea contractului. Imperturbabilă și încrezătoare în destinul ei, Anne Edwards își continuă munca. Era, de altfel, și prea tîrziu s-o mai întrerupă. Tocmai încheia ultimile pagini ale romanului de 600 de pagini intitulat: *Tara – continuare la Pe aripile vîntului.*

La începutul anilor '80 producția filmului părea definitiv împotmolită. *Tara a luat calea cimitirului proiectelor ratate* – declară public David Brown. După cum la cimitir e amenințat să ajungă și manuscrisul scriitoarei care, conform contractului nu-l poate publica decît după premiera unui film... ce nu se mai face! Anne Edwards îngroapă manuscrisul ei fără noroc în sertar și – îndărătnică – se apucă de o biografie a lui Margaret Mitchell. Totul pare pierdut cu atît mai mult cu cît, între timp, a murit și Stephen Mitchell, moștenirea drepturilor de autor revenind fiilor săi Eugene și Joseph. Trec ani, trec generații, originalul romanului se vinde tot atît de bine în toată lumea, filmul aduce, în continuare, miliarde, dar scadența imanentă a pierderii drepturilor pentru

membrii familiei autoarei se apropie inevitabil. În urma unei decizii judecătorești, *MGM* pierde și ea partea de drepturi pe care le avea, ceea ce le eliberează mîinile moștenitorilor.

În 1988 ei organizează un concurs la care își dispută șansele 12 scriitori. Absentează însă tocmai Anne Edwards despre manuscrisul căreia cîțiva inițiați au depus mărturii din cele mai flatante. Competiția e cîștigată, astfel, de o literată din Sud în vîrstă de 54 de ani, Alexandra Ripley care are la activ mai multe romane. I se asigură libertate deplină în a fantaza tot ce dorește pe seama protagoniștilor romanului, ridicîndu-i-se doar două interdicții: nu erotism explicit și nu homosexualitate. Trei ani mai tîrziu, editura Warner lansează simultan în 40 de țări ale lumii, continuarea romanului lui Margaret Mitchell care începe cu înmormîntarea Melaniei, priveghiată doar de Scarlett și Ashley și se încheie cu reîmpăcarea întîrziată a cuplului care a pasionat cititorii, ce-i drept, după lungi tratative și alte experiențe maritale. Un an mai tîrziu va apare și filmul, sub ipostaza unui serial televizat. Visul lui Selznick era împlinit, cu 50 de ani întîrziere.

Cît despre producător, se întîlnise pentru ultima oară cu Vivien Leigh și Olivia de Havilland la Atlanta, în 1961, sărbătoriți acolo ca invitați de onoare, cu prilejul centenarului Războiului de Secesiune. Au fost atunci în orașul idilei dintre Rhett și Scarlett, fericiți și triști deopotrivă. Fericiți că filmul continua să fie sărbătorit cu atîta strălucire, dar triști în măsura în care se străduiau mutual să nu observe cît îmbătrîniseră atît ei, cît și filmul! Erau ultimii supraviețuitori ai fascinantei aventuri: Leslie Howard dispăruse într-o misiune secretă în 1943, Margaret Mitchell, care s-a ținut de

cuvînt, n-a mai publicat vreo altă carte, sfîrșise și ea, în 1949, din nou într-un accident, călcată de o mașină pe cînd traversa distrată strada, iar Gable cel irezistibil fusese victima unui fatal atac de cord, cu cîteva luni înainte, tocmai cînd, alături de torida Marilyn, termina *Inadaptații*. Selznick, ca și Vivien, aveau de altfel să-i urmeze la scurtă vreme lăsînd în urma lor *Pe aripile vîntului*. Amîndoi împărtășeau, într-un fel, caracterul lui Scarlett, acea femeie chinuită, sumbră, frumoasă, irezistibilă, dar în același timp teribilă în egoismul și forța ei tiranică.

Părăseau lumea de celuloid convinși că generaseră un fenomen irepetabil. Selznick observa profetic: „Vor trebui să treacă ani și ani, dacă aceasta se va produce vreodată, înainte ca cineva să facă un remake al *Pe aripilor vîntului*. Imaginați-vă, de exemplu, pe cineva lansîndu-se într-un remake al *Nașterii unei națiuni*! Deși, în treacăt fie spus, n-ar fi o idee rea...". Plesnea de mîndrie și chiar avea de ce! O modestă societate ca a lui apucase să realizeze filmul cel mai important de la începutul sonorului servindu-se de o constelație de vedete din cele mai mari studiouri.

Dar era oare chiar capodoperă? Depinde în ce sens este adoptat termenul. Din punctul de vedere al elaborării, al integrității operei artistice, al aprecierii axiologice, filmul a fost și rămîne contestat cu îndîrjire. Ceea ce-i vexează pe partizanii valorilor cinematografului era proclamarea sa drept „cel mai bun film făcut vreodată", sintagmă în umbra căreia fusese prezentat în anii '80 și la TVR.

Există în roman un episod, nefolosit în film, în care Melanie îi revelează lui Scarlett sensul antirăzboinic al unei scrisori primite de pe front de la Ashley. Scarlett cunoștea scrisoarea, o citise pe ascuns, numai că o parcursese unilateral,

ca să se convingă că „tot pe ea o iubește". Cam aceeași lectură unilaterală – cine pe cine iubește? – o dă Selznick întregului roman. Nu fiindcă ar fi un cititor superficial, ci numai din sete de rentabilitate. Adevărul este că pornind de la roman se putea face, cu respect egal față de model, fie un film lucid, realist, chiar cinic, în spiritul gîndirii lui Rhett, fie unul sentimental, retoric, declarativ și romanțios, asemănător structurii lui Melanie. Selznick a ales soluția pe care o credea mai comercială, păstrînd prea puține din lucrurile autentic valoroase ale cărții. Virtuțile filmului, lucrat de profesioniștii de primă mînă ai epocii, sînt însă mereu depășite de defecte, și cel mai important dintre acestea mi-a părut, mereu, lungimea. Nu la cele patru ore de proiecție mă refer, ci la lungimile subiective, la repetările inutile, la monotonia poveștii.

Ceea ce surprinde este cum de a izbutit Selznick, un om care ura în asemenea măsură anostul, încît a lăsat vorbă de moarte ca funerariile să-i fie „scurte și simple, ca să nu plictisească pe nimeni", ei bine, cum de a reușit să facă, din cel mai mare film al vieții sale, unul atît de plicticos.

Operă-hibrid avînd, în loc de regizor, ambiția și instinctul comercial al producătorului, *Pe aripile vîntului* a urmărit mai curînd perfecțiunea performanței de marketing decît ambiția artistică. Știind că publicul aștepta doar o ilustrare a romanului preferat, David O. Selznick i-a dat-o, epurîndu-și producția de orice altă veleitate decît cea de a se situa cît mai exact la nivelul mulțimii. A rezultat un film ce nu face față criteriilor spectatorilor pretențioși, dar a fost, fără nici o îndoială, un mare spectacol, o mare aventură și o mare reușită financiară. „Succesul – vorba lui David Selznick – nu trebuie corectat sau judecat... Ci omologat!"

Ca eveniment, *Pe aripile vîntului* a marcat pentru totdeauna, în egală măsură, piața editorială și cinematografică. Nici o carte n-a mai întrunit, de atunci încoace, asemenea tiraje, după cum nici un film nu l-a mai egalat în succes de casă, n-a mai cunoscut atîtea relansări ulterioare, n-a mai atins un număr egal de spectatori. Această producție care a marcat în final un deviz de o amploare fără precedent pe atunci, totalizînd 4.250.000 dolari (în care era inclusă și recrearea Atlantei la 1860), a adus în dolari reali peste opt sute de milioane beneficiu net. S-ar putea ca în istoria sa cinematograful nici să nu mai întîlnească vreodată un asemenea succes, să fi epuizat, atunci, momentul de apogeu al industriei pe care o numim „cinema". Dar opera se cere judecată și admirată în termeni de marketing, nu de axiologie. Dacă Selznick s-a lăsat condus de setea de rentabilitate proprie profesiei sale, demonstrînd, neîndoielnic, arta eficacității economice, spiritele lucide și exigente n-ar trebui să identifice arta cu eficacitatea economică!...

Cuvînt de încheiere

După 22 de săptămîni extenuante de turnare, în septembrie 1939 deși, cum am văzut, ultimul tur de manivelă fusese din punct de vedere oficial consumat, Vivien Leigh era împinsă din nou sub reflectoarele platoului, pentru a relua secvența în care David Selznick nu făcea decît să se împleticească mereu. Se turnaseră duble după duble și secvența încă nu-l mulțumea. Era tocmai prima scenă a filmului, cea în care Scarlett se plîngea, exasperată, *că „Toată lumea nu vorbește decît de război, război și iar război...".*

Ironia destinului făcuse ca în momentul în care delicata actriță relua replica devenită obsesie pentru întreaga echipă, toată lumea chiar să nu mai vorbească decît de război și iar război. De la 1 septembrie 1939, ca din senin pentru mulți americani, în Europa scăpărase scînteia care avea să provoace incendiul celei de a doua conflagrații mondiale.

Era momentul cînd muzele amuțiseră, șocate de perspectiva omului căzut în sălbăticie. Doar cinematograful, mobilizat de necesitățile propagandei, părea să mai aibă ceva de spus.

Note bibliografice

I. A noastră-i libertatea

1. *Rouge et Noir*, Paris, iulie 1928, pp 46-47.
2. René Clair, *Cinéma d'Hier, cinéma d'aujourd'hui*, Ed. Gallimard, Paris, 1970, p. 133.
3. *Ibidem*, p. 205.
4. René Clair, *Reflecții despre film*, Ed. Meridiane, București, 1968, p. 195.
5. *Idem*, *Cinéma d'Hier, cinéma d'aujourd'hui*, ed.cit., p. 195.
6. În *Le Journal*, Paris, mai 1930.
7. În *Les Cahiers du film*, nr. 1, 15 decembrie 1933.
8. René Clair, *Cinéma d'Hier, cinéma d'aujourd'hui*, ed.cit., p. 262.
9. *Cf.* Claude Beylie în *Marcel Pagnol*, Ed. Seghers, Paris, 1974 p. 24.
10. *Cf.* René Clair, *Cinéma d'Hier, cinéma d'aujourd'hui*, ed.cit. pp. 264-265.
11. Pierre Leprohon, *Maeștrii filmului francez*, Ed. Meridiane, București, 1969, p. 71.
12. În *Cinémonde*, 19 septembrie 1929, p. 836.
13. În *Cinéaciné*, nr. 42, Paris, 1 august 1935.
14. Suzanne Chantal, *Le Cinémonde*, Ed. Grasset, Paris, 1977, p. 106.

II. Las Hurdes

1. Augustin Sanchez Vidal, *Prefață* la Luis Buñuel, *Obra Literaria*, Ed. Heraldo de Aragon, Madrid, 1983.
2. Cf. Pierre Lartigue, „Ecrits", în *L'Avantscène du Cinéma*, nr. 315-316, noiembrie 1983, p. 89.
3. Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Ed. Laffont, Paris, 1982, p. 111.
4. Salvador Dalí, *La vie sécrète de* ..., Ed. La Table Ronde, Paris, 1952, p. 159.
5. ***, *Cinéma dadaiste et surréaliste*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1976, p. 6.
6. Man Ray, *Autoportrait*, Ed. Laffont, Paris, 1964, p. 283.
7. Jean Vigo, „Vers un cinéma social", în *L'Avantscène du Cinéma*, nr. 27-28.
8. În „Unu", nr. 28, București, 1930.
9. Georges Sadoul, *Istoria cinematografului mondial*, Ed. Științifică, București, 1961, p. 210.
10. Freddy Buache, *Luis Buñuel*, coll. Premier Plan, nr. 33, Lyon, 1964, p. 70.
11. Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, vol. 3, p. 349.
12. Luis Buñuel, *op.cit.*, p. 128.
13. *Ibidem*, p. 115.
14. Antonin Virmaux, „Surréalisme et cinéma", în *Études cinématographique*, nr. 38-39, Paris, 1965.
15. *Cf.* Jean Mitry, *op.cit.*, p. 351.
16. Luis Buñuel, *op.cit.*, p. 154.
17. Reprodus în *Positif*, nr. 147, februarie 1973, p. 42.
18. Luis Buñuel, *op.cit.*, p. 148.
19. Roman Gubern, „Quelques aspects du cinéma espagnol des années vingt", în *Les Cahiers de la Cinématheque*, nr. 33-34, pp. 238-242.

20. Șerban Cioculescu, „Între tată și fiu", în *Luceafărul*, nr. 51, 17 decembrie 1977.
21. Luis Buñuel, *op.cit.*, p. 173.

III. Kuhle Wampe

1. *Rote Fahne*, 1 ianuarie 1930.
2. Bertolt Brecht, *Kuhle Wampe* (Potokoll des Films und Materialen Herausgegeben), Ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969, p. 89.
3. ***, *Herta Thiele*, Stiftung Deutsche Kinematek, Berlin, 1983, p. 7.
4. Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoir psychologique du cinéma allemand*, Editions L'âge d'homme, Lausanne, 1973.
5. Bertolt Brecht, *op.cit.*, p. 98.
6. ***, *Herta Thiele*, ed.cit., p. 12.
7. V. Kolodiajnaia și I. Trutzko, *Istoria zarubejnovo Kino*, vol. 3, Moscova, 1970 p. 258.
8. Siegfried Krakauer, *op.cit.*, p. 279.
9. Mihail Sebastian, *Cum am devenit huligan*, Ed. Cultura Națională, București, p. 56
10. *Berliner Borsen Kurrier*, 1 aprilie 1932.
11. *Die Weltbuhne*, 5 aprilie 1932.
12. Yves Aubry, „Slatan Dudow", în *Anthologie du Cinéma*, tom 6, p. 395.
13. Bertolt Brecht, *op.cit.*, p. 94.

IV. Atalanta

1. Albert Monniot, *Le mystère de France*, Paris, 1919.
2. *Cf.* Pierre L'Herminier, *Vigo*, Ed. Seghers, Paris, 1967, p. 10.
3. Dintr-un interviu reprodus în *Cahiers du Cinéma*, nr. 331, ianuarie 1982.

4. În *Positif*, nr. 7, mai 1953.
5. *Cf. Premier Plan*, 19 noiembrie 1961.
6. Georges Sadoul, *Istoria cinematografului mondial*, ed.cit., p. 293.
7. *Sésame*, 1 decembrie 1932.
8. Pierre L'Herminier, *op.cit.*, p. 237.
9. Marcel Martin, *Limbajul cinematografic*, Ed. Meridiane, 1981, p. 375.
10. Cf. Pierre L'Herminier, *op.cit.*, p. 28.
11. Ado Kyrou, *Le surrealisme au cinéma*, Ed. Le Terrain Vague, Paris, 1963.
12. Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, ed.cit., vol. 4, p. 333.
13. Georges Sadoul, *Istoria cinematografului mondial*, ed.cit., p. 293.
14. În *La Libre Belgique*, 27 octombrie 1933.
15. Ambele documente citate de Freddy Buache în *Michel Simon*, ed.cit., pp. 96-97.
16. Henri Agel, *Miroirs de l'insolite dans le cinéma français*, Paris, 1958.
17. Cit. de Roger Boussinot, *L'Encyclopedie du cinéma*, Ed Bordas, Paris, 1967, p. 87.
18. Jean Mitry, loc.cit., p. 337.
19. Buache, Freddy *et al.*, *Hommage à Jean Vigo*, Lausanne, 1962.
20. Citat de Maurice Bardeche, *Histoire du cinéma*, Ed. André Martel, Paris 1964.
21. Marcel Martin, în Buache, Freddy *et al.*, *op.cit.*, p. 373.

V. Triumful voinței

1. Siegfried Kracauer, ed.cit., p. 164.
2. În *Movies on the Thirtees*, Ed. Orbis, Londra, 1985.
3. Raymond Borde, F. Buache și F. Courtade, *Le cinéma realiste allemend*, Ed. Serdoc, Geneva, 1975.
4. Raymond J. Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, Ed. Paperback, Londra, 1935.

5. Transcriere fragmentară a convorbirii filmate de Ray Muller în documentarul său *Leni Riefenstahl, le pouvoir des images* (1993).
6. *Leni Riefenstahl: The fallen film godess*, Ed. Cromwell, New York, 1996.
7. Georges Sadoul, *Vseobshaia Istoria Kino*, tom 5, Ed. Isskustvo, Moscova, 1963.

VI. Timpuri noi

1. Pierre Leprohon, *Charles Chaplin*, Ed. Meridiane, București, 1967, pp. 290-294.
2. Charles Chaplin, *Povestea vieții mele*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, p. 270.
3. John McCabe, *Charles Chaplin*, New York, 1978.
4. Charles Chaplin Jr., „Charlot, mon père", *Samedi Soir*, 27 septembrie 1952.
5. Reprodus de Pierre Leprohon, *op.cit.*, pp. 279-280.
6. *Cinema*, București, 14 februarie 1934.
7. În *Photo und Filmmuseum*, München, 1963.
8. Charles Chaplin, *Povestea vieții mele*, ed.cit.
9. Carlyle T. Robinson, *La verité sur Charles Chaplin*, Ed. S.P.E., Paris, 1933.
10. D.I. Suchianu, *Curs de cinematograf*, Ed. Cultura Românească, București, 1928.
11. În *Pour vous*, nr. 377, februarie 1936.
12. John McCabe, *op.cit.*

VII. Aleksandr Nevski

1. Ilja Ehrenburg, *Oameni, ani, viață*, vol. 3, E.L.U., București, 1969.
2. Ivan S. Turgheniev, *Opere*, vol. 6, Bucureşti, 1957.
3. Jay Leyda, *Kino*, Ed. Unwin, Londra, 1960.

4. *Pravda*, Moscova, 14 martie 1937.
5. ***, *Serghei Eisenstein – Kunstler der Revolution*, Henshelverlag, Berlin, 1960.
6. *Cf.* Jean Mitry, ed.cit., p. 351.
7. Grigore Gafencu, *Misiune la Moscova*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1995.
8. S.M. Eisenstein, *Articole alese*, București, 1958.
9. *Ibidem.*
10. Nikolai Cerkasov, *Notițele unui actor*, București, 1951.
11. În *Kino*, Moscova, noiembrie, 1938.
12. Michel Maho, în *Cinema '86*, nr. 3, Paris, 1986.
13. S.M. Eisenstein, *op.cit.*

VIII. Pe aripile vîntului

1. *Memo from David O. Selznick*, The Vicking Press, New York, 1972.
2. David Thomson, *Showman : The Life of David O. Selznick*, Kopf, New York, 1992.
3. *Memo from David O. Selznick*, ed.cit.
4. *Ibidem.*
5. David Thomson, *op.cit.*
6. Darden Asbury Pyron, *The Life of Margaret Mitchell*, New York, 1991.
7. Yolande Gwin, *I Remember Margaret Mitchell*, L.A., 1986.
8. Richard Harwell, *Gone with the Wind as Book and Film*, New York, 1983.
9. Fragmentele de note și scrisori au fost culese și adunate în volum de Rudy Behlmer, Ed. Macmillan, Londra 1972.
10. *Memo from David O. Selznick*, ed.cit.
11. Richard Harwell, *op.cit.*
12. *Ibidem.*
13. Yolande Gwin, ed.cit.

14. *Memo from David O. Selznick*, ed.cit.
15. Margaret Mitchell, *Pe aripile vîntului*, vol. 1, Ed. RAO, p. 307.
16. Richard Harwell, *op.cit.*
17. *Ibidem.*
18. *Memo from David O. Selznick*, ed.cit.
19. Henri Agel, *George Cukor*, Ed. Universitaires, Paris, 1959, pp. 175-176.
20. Richard Harwell, *op.cit.*
21. Jean Negulesco, *Things I Did and Things I Think I Did*, New York, 1984.
22. Helmuth Karasek, *Mein Kino*, Hamburg, 1996.
23. *Memo from David O. Selznick*, ed.cit.
24. *Ibidem.*
25. Richard Harwell, *op.cit.*
26. Jane Ellen Wayne, *Clark Gable: Portrait of a Misfit*, Prentice Hall, New York, 1987.
27. Jean Negulesco, *op.cit.*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Index de filme

A

A noastră-i libertatea (1931) 11-38
Apropo de Nisa (1930) 137-138, 140
Adio, d-le Chips (1939) 402
Africa fantomă (1934) 74
Aleksandr Nevski (1938) 195, 255-295
Amiralul Nahimov (1946) 284
Anna Christie (1930) 72
Anna Karenina (1935) 176
Antract (1924) 16, 145
Arrowsmith (1931) 335
Așa e viața (1930) 140
Atalanta (1934) 53, 131-170
Aubervillers (1946) 77
Aventurile lui Tom Sawyer (1938) 320, 370

B

Basic Instinct (1992) 7
Becky Sharp (1935) 407
Broadway Mellody (1929) 19

C

Cacealmaua (1973) 486
Calea Lactee (1969) 70
Camelot (1967) 314
Carmen (1926) 43, 75
Cartoful (Preț și profit) (1932) 74
Casa (1970) 150
Căderea Berlinului (1950) 196--197
Căderea casei Usher (1928) 42
Călătorie imaginară (1925) 16
Ceapaev (1935) 257, 259
Cei din Mendez (1927) 73
Cei trei muschetari (1922) 145
Cetățeanul Kane (1941) 107, 304
Charlot soldat (1918) 38
Circul (1928) 202
Cîinele andaluz (1929) 32, 44--45, 48, 53-57, 59-60, 69, 82, 85
Cîntă Busch (1982) 96

Concert de flaut la Sans-Souci (1930) 173
Condotierii (1937) 175
Construim (1930) 75
Copiii căpitanului Grant (1936) 284
Crucișătorul Potiomkin (1925) 41, 176, 258, 260, 265, 271--272, 277, 309, 315
Cum locuiește muncitorul german? (1930) 89

D

Danton (1983) 117
David Copperfield (1935) 337, 347, 474
Deputatul de Baltica (1937) 285
Dorință (1936) 314
Dictatorul (1940) 215
Doamna diplomat (1932) 124
Dodsworth (1936) 335
Doi timizi (1928) 31
Doisprezece oameni furioși (1957) 136
Domnul Puntila și sluga sa Matti (1960) 29, 32
Dragoste la zero grade (1964) 27
Drumul spre Est (1920) 421

E

Ein Burschenlied aus Heidelberg (1930) 173
Elisabeta, regina Angliei (Fire over England) (1937) 330, 357
Eterna pădure (1936) 175

F

Familia Amberson (1942) 107
Fantome de vînzare (1935) 37
Farmecul discret al burgheziei (1972) 47, 65
Faust (1926) 7
Fălci (1975) 486
Fete în uniformă (1931) 95
Fiicele doctorului March (1933) 347
Fiul meu (1928) 284
Fiul șeicului (1926) 224
Fructele mîniei (1940) 304
Furtună deasupra Mexicului (1933) 256
Furtună deasupra Mont-Blancului (1930) 177

G

Gaslight (1944) 346
Ghepardul (1989) 304
Goana după aur (1925) 202
Grădina lui Allah (1936) 314, 322, 354
Greva (1924) 261, 276, 291

H

Hans Westmar (1933) 174

I

Intermezzo (1939) 313-314, 353, 402, 473
Ioana d'Arc (Das Mädchen Johanna) (1935) 175

Italieni, brava gente (Attack and Retreat) (1964) 284
Ivan cel Groaznic (1944) 272

Î

Îngerul albastru (1930) 179
Întoarcerea la raţiune (1923) 48-49

J

Jezebel (1938) 304, 351, 377--379, 384, 474
Jurnalul unei femei pierdute (1929) 363

K

Kuhle Wampe (1932) 87-130

L

La Cucaracha (1934) 407
La Habanera (1937) 176
La răscruce de vînturi (1985) 357
Lenin în octombrie (1937) 284
Linia generală/Vechiul şi noul (1929) 261, 272, 291
Los Olvidados (1950) 84
Lumina albastră (1932) 180-181, 202, 207, 228, 238
Luminile oraşului (1931) 32
Lunca Bejinului (1937) 262-264, 267, 268, 271-272, 277, 289

M

Maria Stuart (1936) 319
Mauprat (1926) 42
Metropolis (1927) 87, 144, 206, 216
Milionul (1931) 22, 26, 36-37
Minin şi Pojarski (1939) 274
Moartea obosită (1921) 41
Mofturi 1900 (1964) 28
Morometii (1988) 6
Motiv de divorţ (1932) 317
Muntele norocului (1924) 177
Muntele sacru (1926) 178

N

Napoleon (1927) 43, 147
Naşterea unei naţiuni (1915) 300, 421, 435, 471, 488
Neamul Şoimăreştilor (1965) 27
Nibelungii (1924) 173, 176, 195
Nimic nou pe frontul de Vest (1930) 317
Norocul mamei Krause (1929) 92
Nosferatu (1922) 263
Nota zero la purtare (1933) 134, 144, 160, 167
Nu va mai fi dragoste (1931) 110

O

Octombrie (1928) 258
Omul care îşi caută ucigaşul (1931) 92

P

14 Iulie (1933) 26, 159
Parisul care doarme (1925) 16

Patrula pierdută (1934) 319, 384
Pălăria florentină (1928) 14, 16--17, 20, 30
Pe aripile vîntului (1939) 297-491
Pe chei (1954) 136
Petru cel Mare (1937) 285
Pilot de încercare (1938) 373
Pimpernel Smith (1941) 375
Pîinea noastră cea de toate zilele (1934) 212
Politică și delicatese (1963) 27
Premiu de frumusețe (1930) 17
Prima pagină (1931) 317
Prizonierul din Zenda (1952) 319, 343, 471
Procesul celor trei milioane (1926) 34-35
Puștiul (1921) 240

Q

Quex, tînărul hitlerist (1932) 117-118, 175-176

R

Rapacitate (1924) 112
Război și pace (1956) 304
Rebecca (1940) 304, 322, 402, 473
Rebelul (1932) 176
Revoltă la Dublin (1936) 319
Rocco și frații săi (1960) 304
Romeo și Julieta (1936) 347
Roulette (1924) 308

S

S.A. Mann Brand 1933 174
S-a născut o stea (1937) 318, 370
Satul blestemat (1930) 73
Scara de serviciu (1921) 90
Scoica și preotul (1928) 52
Serbările galante (1965) 27-28
Simon al deșertului (1969) 51
Sirena de la tropice (1927) 43
S.O.S. Iceberg (1933) 178
Spargeți cătușele (1930) 89
Sportul roșu în marș (1930) 89
Stare de fapt (1996) 6
Stella Dallas (1937) 384
Străzile orașului (1931) 312
Sub acoperișurile Parisului (1930) 22, 26

T

Taris (1931) 141, 159, 161
Tăcerea e de aur (1947) 30
The Goldwin follies (1938) 407
The Informer (1935) 319
The Westerner (1940) 332
Timpuri noi (1936) 29, 37, 201--254
Tîlcul morții (1922) 35
Topaze (1933) 19
Tot orașul vorbește (1935) 319
Trăiască libertatea (1931) 218
Triumful credinței (1933) 184--185
Triumful voinței (1936) 171-200

U

Ulița durerii (1938) 90
Ultima companie (1930) 171
Ultimul dintre oameni (1924) 41
Ultimul miliardar (1934) 159
Un om se întoarce în Germania (1934) 175
Un simplu caz (1932) 261

V

Vagabondul (1932) 299
Venus (1929) 135
Venus dansează (The Dancing Lady) (1933) 313
Viață de câine (1918) 243
Viridiana (1961) 85
Viva Villa (1934) 474
Vîntul (1928) 7
Vîrsta de aur (1930) 48, 62, 65, 69, 71, 74, 79
Vrăjitorul din Oz (1939) 373

W

Washingtonul petrece (1932) 212

Y

York (1931) 173

Z

Zorii (1933) 174
Zu neuen Ufern (1937) 176

Index de nume

A

Abrikosov, Andrei 255, 284
Acín, Rámon 39-40, 74, 78, 85--86
Afloarei, Vasile 303
Agel, Henri 155
Aherne, Brian 360
Aleksandrov, Grigori 8, 107
Alexander, Dick 201
Albright, Johnny 392
Alexandrescu, Dinu 303
Alexandru, Matei 28
Algeier, Sepp 171, 187
Allégret, Yves 74-75, 83
Alphen, Jean-Paul 131
Amengual, Barthélémy 137, 168
Andreev, Leonid 41
Anghel, Tudor 305
Ansorge, Giselle 305
Ansorge, Nag 305
Antoine, André 166-167, 219
Aragon, Louis 41, 49-51, 57--58, 71
Arghezi, Mitzura 76
Arghezi, Tudor 76-77
Arnheim, Rudolf 125-126
Artaud, Antonin 52
Arthur, Jean 332, 358
Astaire, Fred 312-313
Auric, Georges 11, 36, 53, 60
Autant-Lara, Claude 135

B

Babel, Isaac 266
Baker, Josephine 43
Balász, Béla 177, 180
Bardèche, Maurice 162
Batcheff, Pierre 44, 47-48, 51, 54
Beaumont, Harry 19
Bello, Pepín 46
Berger, Louis 131
Bergman, Henry 201
Bergman, Ingrid 313, 353
Berlin, Oscar 334
Bernard, Tristan 203
Bettauer, Hugo 91
Bidwell 333

Bird, Betty 173
Blandiana, Ana 301
Blum, Viktor 89-90
Blystone, Stanley 201
Bogza, Geo 54, 65, 82
Boleslawski, Richard 314, 316
Bolívar, Ignacio 40
Bonaparte, Napoleon 27, 43, 173, 274
Boussinot, Roger 285
Brach, Gérard 150-151
Bracken, Brendan 203
Brecht, Bertolt 32, 87-89, 94-97, 104, 107, 112, 114-115, 118, 124, 127-129
Breen, Joseph 467
Breton, André 49, 52, 56-59, 66, 69
Briand, Aristide 202
Brooks, Louise 17, 221, 231, 363
Brown, Clarence 72, 176
Brown, David 486
Brown, Harry 334
Brown, Katharine 313, 322, 324, 326, 345, 466, 469, 479, 485
Brunea-Fox (Brauner), Filip 82
Buache, Freddy 55, 151
Buñuel, Luis 32, 39-48, 50-57, 59-73, 75, 77-85
Busch, Ernst 87, 96, 115

C

Caldwell, Erskine 212
Capra, Frank 190-191, 311, 331, 361, 371, 476
Caragiale, Ion Luca 245
Ceaureli, Mihail 197
Ceaușescu, Elena 237
Cehov, Anton 41
Cerkasov, Nikolai 255, 284-287
Chagall, Marc 155
Chaplin, Charles 19, 29, 32, 37-38, 201-207, 211-215, 218-228, 231-239, 242, 244, 246, 249-253, 300, 331, 332, 358, 391
Chaplin, Charles Jr. 214, 236
Chaplin, Sydney (fiul lui Charles Chaplin) 214
Chaplin, Sydney (fratele lui Charles Chaplin) 222-223
Char, René 52
Charansol, Georges 24
Chaumette (Clair), René 11-14, 35
Chavance, Louis 131, 164
Churchill, Winston 199, 202-203
Cioculescu, Șerban 76
Cocteau, Jean 53, 267
Colman, Ronald 326, 348
Concklin, Chester 201
Connel, Mac 338
Constantinescu, Elisabeta 303
Conway, Jack 373
Coogan, Jackie 240, 265
Cooper, Gary 326, 332
Cooper, Merian 326
Cordy, Raymond 11, 25, 28
Corot, Jean-Baptiste Camille 155

Crawford, Joan 326
Crew, Laura Hope 297
Cruze, James 212
Cukor, George 297, 301, 317, 331-335, 337-338, 342, 347--350, 358-361, 363, 369-376, 378, 384, 393, 396-398, 409, 420, 425, 476-477, 480, 483

D

D'Arbanville, Patricia 151
Dalí, Salvador 45-48, 51-52, 54--55, 58, 60-62, 67
Daneliuc, Mircea 7
Darwin, Charles 41
Dasté, Jean 131
Dastier, Jean 149
Davenport, Doris 297
Davenport, Harry 332
Davis, Bette 328, 350-351, 377
Delgado, Fernando 73
Deli, Constantin 305
Delluc, Louis 61
Delphin, Renot 144
Dickens, Charles 213, 433
Dietrich, Marlene 179, 314
Dietrich, Otto 192
Dinamov (membru al C.C.) 255--256
Dos Passos, John 212
Dostoievski, Feodor 41
Douglas, Melvyn 352
Dovjenko, Aleksandr 257, 260, 271
Dreiser, Theodore 212, 315
Druten, John van 346
Dudow, Slatan 87-94, 96-97, 104, 107, 112, 114, 116-118, 121, 123, 127-129
Dulac, Germaine 52, 61, 141
Duverger, Albert 42-43, 47

E

Edwards, Anne 486-487
Einstein, Albert 202, 212
Eisenstein, Serghei 8, 88, 107, 176, 200, 255-267, 269-273, 275-284, 286-287, 289-295, 309, 315
Eisler, Hanns 87, 98, 104-105, 110, 123, 128
Eisner, Lotte 165
Éluard Dalí, Gala 60
Éluard, Paul 49, 52, 58-60, 66
Engels, Friedrich 41
Epstein, Jean 42-43
Ernst, Max 52, 62, 64
Etterle, Fory 28
Ewers, Hanns Heinz 174

F

Fabre, Jean Henri 41
Fairbanks, Douglas 309
Faure, Elie 155
Faye, Alice 447
Fejos, Paul 7
Feuchtwanger, Lyon 266
Feyder, Jacques 43
Fischer, Adolf 87

Fleming, Victor 297-298, 300--301, 331, 339, 361, 363, 371, 373-378, 383, 401-402, 406, 414, 425, 435, 447, 455--456, 464, 476-477, 483
Flore, Călin Eduard 302
Flynn, Errol 351
Fonda, Henry 377
Ford, Henry 205, 208
Ford, John 300, 319, 348, 384
Forst, Willy 173
France, Rolla 11
Freud, Sigmund 41
Freund, Carl 384
Froelich, Carl 95

G

Gable, Clark 297-298, 326, 329--330, 351-353, 360, 363, 368--369, 373-376, 378, 387-388, 396, 398, 425, 429, 432, 440, 444-446, 455-456, 464, 467, 475, 479-480, 488
Gafencu, Grigore 273
Gance, Abel 42-43, 147
Gandhi, Mahatma 203-204
Garbo, Greta 9, 72, 90, 370
Garcia, Allan 201, 209
Garmess, Lee 407
Garrett, Olivier H.P. 338, 344--346, 371, 476
Gărdescu, Nicolae 9
Gebühr, Otto 173
Genina, Augustino 17
Georgescu, Jean 28
Geschonnek, Erwin 114
Gilbert, John 54
Giugaru, Alexandru 9
Goddard, Paulette (Paulette Levy) 201, 227-228, 233-238, 241-242, 245-250, 252-254, 331-332, 358-359
Goebbels, Joseph 38, 172-176, 185-186, 217
Goldblatt, Charles 131, 160
Goya, Francisco 83, 155
Grey, Lita 221, 236
Griffith, David 304, 391, 421, 435
Guinée, Jean (R. de Guichen) 131, 149-150, 162

H

Haacker, C.P. 87
Hall, Charles 201, 208, 238
Haller, Ernest 297, 383-386, 400, 482
Harbou, Thea von 173
Harris, Mildred 221, 226, 249
Harvey, Lillian 110
Havilland, Olivia de 297, 353, 374, 432, 459, 482, 487
Hecht, Ben 335, 346, 374, 472, 476
Helm, Brigitte 88
Hepburn, Katharinei 318, 332, 350
Hess, Walter Rudolph 191-192
Hitler, Adolf 120, 127, 171-175, 177, 181-186, 188-194, 196--199, 295

Hoffenstein, Samuel 316
Hoover, Herbert 211
Hopkins, Miriam 326, 350
Hopper, Hedda 359
Howard, Leslie 297, 313, 352--353, 360, 365, 375, 387-388, 452, 475, 487
Howard, Sidney 297, 335-336, 338, 343-346, 350, 372, 374, 398, 400, 419, 436, 447, 472--473, 482
Hugenberg, Alfred 172
Hugo, Valentine 67

I

Ihering, Herbert 124
Iliescu, Paula (Pola Illéry) 26
Isac, Père 153
Ivens, Joris 75

J

Jannings, Emil 285
Jaubert, Maurice 131, 159, 164--165
Jaurès, Jean 152
Jourdain, Francis 52, 131, 135, 159
Jouvet, Louis 285
June, Ray 384
Junghans, Carl 140
Jutzi, Phil 92

K

Karasek, Helmuth 372
Kartaşov, Vitia 264-265
Kaufman, Boris 131, 136-137, 141, 145, 160, 162, 169
Kazan, Elia 136
Kelly, Hetty 221
Kennedy, Frank 362, 411, 422--423
Kennedy, J.F. 152
Kern, Howard 473, 479, 482
Keyes, Evelyn 363, 375, 480
Kim Ir Sen 189
Kisch, Egon Erwin 208
Kleiman, Naum 271
Klune, Raymond 373, 450
Kovács, György 28
Krampf, Günther 87
Kropotkin, Peter 41
Kuleşov, Lev 257-258, 265
Kuprin, Aleksandr 41
Kurtz, Wilbur 420
Kyrou, Ado 145

L

L'Herbier, Marcel 42, 135, 152
Labiche, Eugène 14
Laender, Zarah 176
Lang, Charles 384
Lang, Fritz 41, 88, 112
Lawson, J.H. 205
Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret) 53
Lefebvre, Louis 131, 160
Lefèvre, René 142-143
Legendre, Maurice 39, 74
Léger, Fernand 48
Leigh, Holman 373

Leigh, Vivien 297-298, 330, 350, 356, 358-359
Leiris, Michel 74
Leonard, Bob 425
Leonard, Robert Z. 373
Leprohon, Pierre 22, 33, 201, 224
Lewis, Sinclair 428, 482
Ley, Robert 192
Leyda, Jay 263, 267-268
Linder, Max 145
Llorens i Artigas, Josep 67
Logan, Joshua 314
Lombard, Carole 352, 376, 479
Lotar, Eli 39, 75, 77, 81, 84
Lozynska, Elzbyeta 134
Lumet, Sidney 136
Lys, Lya 62, 66, 68

M

Maersohn, Lasare 11
Magnani, Anna 48
Mahéo, Michel 291
Maltesta, Fred 209
Manchez, Marcel 44
Mann, Hank 201
Marchand, Henri 11, 29
Mareuil, Simone 47
Margaritis, Gilles 131
Marsch, John 324
Marsh, Olivier 384
Martin, Marcel 168
Marx, Karl 67
Mate, Rudolph 384
Maupassant, Guy de 264
Mayer, Carl 177
Mayer, Louis B. 308, 310, 317, 350-352
Mărculescu, Adela 28
McCabe, John 205, 250
McDaniel, Hattie 297, 483
McKinley, Mira 201
McQueen, Butterfly 297
Medvedev, Artyom 8
Méliès, Georges 7
Meller, Raquel 43, 75
Menzies, Bill Cameron 360-361, 375, 393, 404-405, 407, 420, 425, 476-477, 482
Menzies, William 297, 354
Merle, Pierre 131
Meyerhold, Vsevolod 88
Meyrick, Susan 372
Michelangelo 200
Milestone, Lewis 317
Miró, Juan 62
Mitchell, Eugene 486
Mitchell, Joseph 486
Mitchell, Margaret 297, 322, 327, 335, 337-338, 343-344, 369, 372, 379-380, 390-391, 394--395, 406, 420, 427-428, 431, 435, 440, 446, 466-469, 471, 475, 480, 485-487
Mitchell, Stephen 485-486
Mitry, Jean 55, 147, 158, 198, 272
Modigliani, Amedeo 61
Modot, Gaston 61, 68

Molander, Gustav 313-314
Molière, Jean-Baptiste 20, 52
Morgan, Ira 201
Moussinac, Léon 69
Müller, Ray 186, 189, 198-199
Murnau, F.W. 7, 41, 177, 263

N

Nalpas, Mario 43
Negulescu, Jean 360-361, 372, 481
Newcom, James 473, 482
Newman, Alfred 201
Newton, Val 324
Nicolaescu, Sergiu 7
Nielsen, Asta 90-91
Nietzsche, Friedrich 41
Nounez, J.-L. 131, 142-143, 147--149, 164-165

O

O'Neill, Barbara 340
O'Shea, Danny 346, 352, 358, 370
Ohlopkov, Nikolai 255, 284
Olivier, Laurence 356-359, 376
Olivier, Paul 11, 30
Orlov, Dmitri 255
Ottwald, Ernst 87, 94

P

Pabst, Georg Wilhelm 17, 41, 62, 90-91, 153, 179, 363
Pagnol, Marcel 19-21
Paley, William S. 478-479
Pappen, Franz von 128
Parlo, Dita (Gerda Kronstadt) 131, 149, 155, 162, 165
Parsons, Louella 329
Pathé, Charles 28, 159
Pavlenko, Piotr 255, 271, 274, 281, 284, 289-290, 294
Perinal, Georges 11
Petrov, Vladimir 274
Picasso, Pablo 53, 61, 67
Pickford, Mary 309
Piţa, Dan 7
Pîriev, Ivan 7
Popescu, Constantin 252, 299
Popescu, Paula 304
Popescu-Dumnezeu, Dumitru 5
Porter, Edwin 7
Potra, Florian 302
Potter, H.C. 370
Powell, Edward 201
Prévert, Jacques 76
Prévert, Pierre 64, 76
Prokofiev, Serghei 255, 292--294
Protazanov, Yakov 34-35
Pudovkin, Vsevolod 107, 200, 258, 261, 274, 284
Punkett, Walter 445
Purviance, Edna 221
Puşkin, Aleksandr 41

R

Rabwin, Marcella 333
Racine, Jean 20

Radnitsky, Emmanuel (Man Ray) 48-50
Raksin, David 201
Rapf, Harry 308-309
Rădulescu, Dem 28
Rebreanu, Liviu 125
Reeves, May 222, 225
Reicher, Emmanuel 88
Reinhardt, Max 177
Remarque, Erich Maria 124
Rembrandt 155
Rennahan, Ray 482
Renoir, Auguste 135, 138
Renoir, Jean 65, 153
Reynolds, Cecil 201
Riefenstahl, Leni 171, 176-181, 183-184, 186-191, 193, 195--200
Riéra, Albert 131, 149, 153, 160
Ripley, Alexandra 487
Rivera, Primo de 73
Rjeşevski, A.G. 261-263, 266
Roberts, Leona 297
Robinson, Carlyle T. 222-223, 228
Rodin, Auguste 200
Romm, Mihail 264, 284
Roosevelt, Franklin Delano 213
Rosson, Hal 384
Rubens, Peter Paul 200, 309
Rühmann, Heinz 92-93
Russe, Emilia 305
Russell Spencer, J. 201, 208, 238
Ruttmann, Walther 185, 195

S

Sablotzki, Max 87, 129
Sade, Donatien Alphonse-François de 41, 61, 70
Sadoul, Georges 52, 55, 71, 139--140, 144, 149, 193, 195
Sadoveanu, Mihail 8, 262
Salem, Lionel 69-71
Sandrich, Mark 313
Sanford, Stanley J. 201
Santis, Giuseppe de 284
Sanzio, Rafael 309
Săndulescu, Alexandra 304
Schacht, H. 97
Scharfenberg, Robert 87
Schneeberger, Hans 180
Schenck, Joe 226-227
Schenck, Nicholas 308
Schirach, Baldur von 193
Schönborn, Lili 87
Schulberg, Budd 312, 315-316
Scott-Fitzgerald, F. 345
Sebastian, Mihail 118
Selznick, David O. 297, 301, 305-306, 308-321, 324-363, 368, 370-375, 377-378, 382, 384, 387, 389, 391, 396-403, 406-407, 410, 413, 419-421, 425-426, 428, 433, 435-436, 442, 444-445, 447, 450, 453, 466-485, 487-490
Selznick, Lewis 306, 308
Selznick, Myron 306-308, 356, 358

Selznick, Irene 471, 481
Sennett, Mack 15, 214
Shearer, Norma 329-330, 334
Simon, Michel 131, 134, 150--155, 165, 168
Sinclair, Upton 255
Sirk, Douglas 176
Siss, Philip 313
Sjöström, Victor 7
Skouras, Spyros 318
Sofocle 20
Speer, Albert 184, 189
Spencer, Herbert 41
Spottiswoode, Raymond J. 181
Stanislavski, Constantin 88, 285--287
Steiner, Max 297, 320, 409, 468, 474-475
Steinhoff, Heinz 117-118
Sternberg, Josef von 179, 314--316
Stevens, Gosta 313
Stothart, Herbert 474
Streicher, Julius 192
Stroescu, Constantin 26
Stroheim, Erich von 112
Suchianu, D.I. 6, 232, 241, 298

Ş

Şumiaţki, Boris 256, 259

T

Tairov, Alexander 88
Tallulah, Bankhead 326, 329-330
Taurog, Norman 320-321
Teleşova, Elisaveta 264, 284
Teodorescu, Virgil 82
Thälmann, Ernst 89
Thiele, Hertha 87, 95, 114
Thomson, David 330-331
Tisse, Eduard 255
Tobak, Esfir 271
Todt, Fritz 192
Toland, Greg 384
Toller, Ernst 127
Tolstoi, Lev 41
Totheroh, Roland 201, 249
Trauberg, Leonid 258, 265
Trenker, Luis 176, 178, 182
Turgheniev, Ivan 41, 262-263, 451
Turner, Lana 330
Tzara, Tristan 48-49

U

Ucicky, Gustav 173
Unamuno, Miguel de 83
Unik, Pierre 39, 52, 77, 81

V

Vahtangov, Evgheni 88
Valentin, Albert 11, 24, 32
Valentino, Rudolph 54, 224
Vasiliev, Dmitri Ivanovici 8, 258, 265 284, 290
Vasiliev, Serghei 8, 258, 257--259, 265
Vasiliu, Florin 28
Ventura, Sánchez 39
Verley, Bernard 70

Vermeer, Johannes 51
Verneuil, Henri 142
Vertov, Dziga 89, 136, 139
Vicontele de Noailles, Arthur Anne Marie Charles 59-62
Victor Emanuel al II-lea 67
Vidor, King 300, 317, 373
Vigo, Eugene Bonaventure de (Miguel Almereyda) 132-133, 152
Vigo, Jean 53, 56, 131-150, 152--156, 158-170
Vornicu, Tudor 298-299, 301, 304
Vrubel, Mikhail 268

W

Wajda, Andrzey 117
Wanger, Walter 482
Watling, Belle 330, 420, 437
Weigel, Helene 87, 105, 115
Welles, Orson 107, 272, 285
Wellman, William 425
Wells, H.G. 44
Wessel, Horst 174, 192
Wheeler, Lyle 482
Whitney, Jack 319, 321, 325, 328, 330, 332, 345, 348, 350--351, 354
Whitney, John 362, 401-402, 467, 470, 484
Wilder, Billy 92
Wolter, Martha 87
Wong, James 319
Wood, Sam 297, 301, 361, 392, 402, 425, 476-477, 483
Wyler, William 378

Y

Young, Loretta 332, 344

Z

Zahava, Boris 264
Zanuck, Richard D. 486
Zissu, Constanța 76

Cuprins

Cuvînt înainte 5

A noastră-i libertatea (*À nous la liberté*) 11
Pămînt fără pîine (*Las Hurdes*) 39
Kuhle Wampe 87
Atalanta (*L'Atalante*) 131
Triumful voinței (*Triumph des Willens*) 171
Timpuri noi (*Modern Times*) 201
Aleksandr Nevski 255
Pe aripile vîntului (*Gone with the wind*) 297

Note bibliografice 493
Index de filme 501
Index de nume 507

În colecția Cinema au apărut

Alex. Leo Șerban – *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*

Andrei Gorzo – *Bunul, răul și urîtul în cinema*

Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vîrstele peliculei* (ediția a II-a), vol. I: *De la „Stropitorul stropit" la „Rapacitate" (1895-1924)*

Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vîrstele peliculei* (ediția a II-a), vol. II: *De la „Ultimul dintre oameni" la „Don Juan" (1924-1927)*

Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vîrstele peliculei* (ediția a II-a), vol. III: *De la „Cîntărețul de jazz" la „Luminile orașului" (1927-1931)*

Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coord.) – *Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor stabilite prin votul a 40 de critici*

Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vîrstele peliculei* (ediția a II-a), vol. IV: *De la „A noastră-i libertatea" la „Pe aripile vîntului" (1931-1939)*

în pregătire:

Cristina Corciovescu (coord.) – *10 teme constitutive ale noului cinematograf românesc*

Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vîrstele peliculei* (ediția a II-a), vol. V: *De la „Citizen Kane" la „Al 41-lea" (1939-1956)*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

CINEMA

„O carte mai mult decît utilă celor interesaţi de istoria cinematografiei."

Ştefan Agopian

„Este mai mult decît o carte prin care un autor îşi încununează pasiunea de o viaţă pusă în slujba celei de-a şaptea arte, e un fel de arheologie cinematografică."

Ioan Zubaşcu

„Stilul narativ seducător al *Vîrstelor peliculei*, metoda biografismului critic şi pofta de poveste au fost subliniate încă de la prima ediţie, numele lui Sainte-Beuve apărînd frecvent în cronicile scrise atunci. Autorul alternează detaliile biografice, pitorescul, picantul cu momentele de teorie pură, dar niciodată aridă, cărţile sale fiind totodată şi o descriere a felului în care s-a construit de-a lungul secolului XX cultura vizuală europeană... Cred că e semnificativ să punctăm rolul covîrşitor pe care-l joacă reeditarea volumelor lui Tudor Caranfil, pentru ceea ce numim, în genere, critica imaginii."

Ion Mocanu

Pe copertă: © Zuma/Northfoto

EDITURA POLIROM

ISBN (vol I-V) 978-973-46-1413-4
ISBN 978-973-46-1891-0

9 789734 618910

www.polirom.ro